

# ننوى

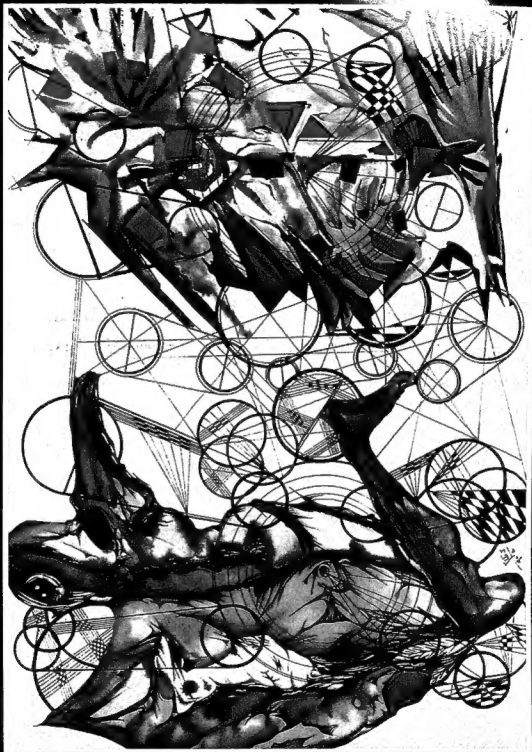
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ الشعر العماني في العصر النبهاني ■ الفنون التقليدية في ظفار ■ حول المنظومة النحوية للفراهمي ■ الموسيقى العربية القديمة ■ حكايات البوسنة ■ مسرحية التراث العماني ■ أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة ■ كتاب الماء، لـلزدي ■ و اقرأ : عبدالرزاق المقاتل - عابد الجابري - مطاع الصفدي - عبدالرحمن منيف - فريدة النقاش - قاسم حداد - غادة السمان - فيصل دراج - سيد البحراوي - عبدالله الحارثي - عاطف الطيب - امجد ناصر - نزيه أبوعفش - ابراهيم عبدالمجيد - أسعد عرابي - رافع الناصري - عز الدين المدني - ديفيد معلوف - خالد المعالي - ابراهيم الكوني - ... وأسماء، وموضوعات أخرى.

العدد الخامس - يناير ١٩٩٦ م - شعبان ١٤١٦ هـ





من أعمال الفنان محمد نظام - سلطنة عُمان

٢٠٠٦ هـ

الدكتور / محمود أمين العالم  
القاهرة

نيزكا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن:

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة: ص.ب: ٨٥٥

الرمز البريدي: ١١٧ الوادي الكبير

مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧

فاكس: ٦٩٤٢٥٤ - ٠٩٦٨

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA  
مكتبة الإسكندرية

دوريات إهداء

رئيس مجلس الإدارة

عبد العزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمري

العدد الخامس يناير ١٩٩٦م

الموافق شعبان ١٤١٦هـ

#### الاشتراك السنوي:

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد

- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للمؤسسات

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة

نيزكا، على العنوان التالي:

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

ص.ب: ٣٠٠٢ - روي - الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان

هاتف: ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٢٨٦ - فاكس: ٧٠٥٢٣

#### الأسعار: في عُمان ريال واحد

في الخارج: الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٠ ريالات -

البحرين دينار واحد - الكويت دينار واحد - السعودية ١٠

ريالات - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان

٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس

ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥

درهما - اليمن ٧٥ ريال - المملكة المتحدة جنيهان -

أمريكا ٢ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة

# البداية ونقيضها وحوار الأمكنة

الأدبية والفكرية لابد أن تغرق في هذه الاشكاليات المتراكمة والمدوخة..

أشير إلى عنصرين أساسيين، أحدهما تقني، إداري، والثاني فكري، إبداعي، سجالي.. والعنصر الثاني يشتمل فضاءاته ومناحيه، يذهب بنا إلى توليد أسئلة لا حصر لها، تبدأ من نقاش المواقف والآراء أمام الكثير من القضايا التي تندرج في سيرة التاريخ الاجتماعي والفكري في الوطن العربي وخاصة الأحداث المفصلية الجسيمة التي طوّحت بقيم الأمة وثوابتها التي تشكل المصير المشترك للمجتمعات والأفراد..

ولا تنتهي - أي الأسئلة - في السجال حول الاتجاهات الإبداعية وأنماطها وأماكنها ورؤاها..

وإذا كان بين هاتين الاشكاليتين تداخل واضح لا مناص منه، فإن هذا التداخل لا يصل حد التلاصق والتماهي إلا في حقل الأفكار والفنون وأفاقها ورؤاها..

إذا كان المثال الساطع للاشكالية الأولى هو سير التاريخ العربي منذ بداية القرن على الأقل، مروراً بما اصطلح على تسميته بـ"عصر النهضة"، هذا المشروع الذي لم يلامس أثره بجسيم التحولات الفعلية للتاريخ والواقع وظل، غالباً، في إطار النخب المثقفة والمستندرة،

في هذا السياق، أي سياق إشكالية، أو إشكاليات الحوار والتواصل في الوطن العربي في صعيده الثقافي.

هذا العنوان البيهقي والمعقد في الوقت إياه، بيديهي، لأن البداية بمكان أن يكون هناك سياق ولادة طبيعية ورحميّة لهذا الحوار وهذا التواصل. ولست بحاجة إلى التذكير بجامع اللّحمة وقوامها بين بلدان الوطن العربي، بحواضره وبواديّه، محيطه وخليجه..

وهي لحمة لا تأتني الأحداث وتقلبات التاريخ وفواجعه ونكباته إلا لتزيدها تأكيداً وبداهة وقوة أصرة، مهما شلت الأطروحة الكسيحة في تصوير عكس ذلك.. ومهما تبدّت الصورة غائمة وملتبسة وبكماء، من فرط ما انهار عليها من غبار الايديولوجيا والخلافات بنوازعها واستقطاباتها المختلفة.

لكن هذه الأصرة الرحميّة التي تمتد بداهتها في الولادة والمصير وفي عمق اللغة والوجدان لا تلبث أن تخترقها سهام الاشكاليات المختلفة وتطوح بها في مهب السؤال المقلق والعاصف.

فمنظرة ولو سريعة إلى المشهد الثقافي الراهن - دعك من السياسي - بعناصره واتجاهاته وأجناسه

ويتداخل بالضرورة مع الأفق الآخر الذي أشرت،  
قالاتجاهات الأدبية وأنماط التعبير التي بدأت تسود  
الساحة الثقافية العربية منذ العقد الثالث لهذا القرن،  
كانت دائما مُختلقة بالصراعات الأيديولوجية  
والاجتماعية، نشاهد ذلك في الساحة المصرية بشكل مبكر  
واللبنانية في فترة لاحقة كمشال الصراع الذي كان قائما  
بين منبرين شكلا محور سجال هاما على صعود الشعرية  
العربية، أقصد مجلتي «شعر» و «الأدب» وعلى المنوال  
نفسه في بقية حواضر الثقافة العربية، يعطي فكرة حيوية  
دالة على ذلك..

جدل الاشكال وتطورها، دائما يخضعه الفرقاء الى  
منطلقات نظرية، تاريخية وفكرية، تتعلق بهوية اللغة  
وقيمها الثابتة المقدسة، وتلك المتحركة المتطورة  
باستمرار، مما يطرح بالضرورة قيم الآسة وتراثها في  
الحاج الجدول ومتطلباته.

يستمر السجال ويتخذ أشكالا متفاوتة من علو  
النبرة وخفوتها ويندفع أحيانا إلى نوع من أنواع حدة  
الخطاب وعنفه، وهو في كل الأحوال دليل حياة الثقافة، أي  
ثقافة، شرط ألا يسقط في فخاخ المؤامرات ورغبة تحطيم  
الآخر وإلغائه.. وهي مظاهر تشاهدها بكثرة في أوساط  
الثقافة العربية الراهنة، وكأنها الذات المثقفة والمهزومة  
أمام تاريخ بالغ القسوة لا تجد متفئسا وتعويضاً إلا في  
تدمير نفسها وشببها..

إذ كانت أشكال التعبير واتجاهاته وإيقاعات المختلفة  
تثري بعضها عبر الرغبة الصادقة في الحوار والكشف عن  
منابع الحقيقة الإبداعية، وكذلك الأمكة العربية التي ينتج  
فيها هذا الإبداع وهذه الثقافة التي تشكل معماراً متعدد  
القسامات والخصوصيات، ومن هذه الرؤية لا معنى  
للتعالى الزائفة الذي يبديه البعض تجاه الآخر تحت  
مبررات لا تخدم إلا أغراض التعصب والرؤية الضيقة،  
فالثقافة العربية بهذا المعنى نهر ذو روافد مختلفة..

حتى الأربعينات والستينات وصولاً إلى برهتنا الراهنة..  
هذا المسار المتجرجع والمليء بالولادات القيصرية  
والتشوهات والمليء بالظنين الفارغ للخطابات التاريخية  
واللاعقلانية أنتج هذه التجليات الفاجعة، التي تصل حدّ  
التراجيديا وفق دلالات التسمية الاغريقية، التي تسم أشد  
أنواع المأسى فتكاً وتدنيساً وصراعاً قديماً عاتياً قذفت  
بالمثقفين العرب إلى هاوية خلافات لا حصر لها..

لا شك أن الخلافات تكون، معين إثراء لأطراف  
السجال وصراع الأفكار وهو ما نحن بأشد الحاجة إليه،  
لكنها تكف عن أن تكون كذلك حين تتحول وجهة الخطاب  
إلى خصومات وحرروب تغلي وتجب تحت موقدها  
الأخطار الحقيقية وتستفحل..

يتساءل العربي الآن، بعد أن أوشك قرن انكساره  
الحديث على الانفراط:

بأي إنجاز حضاري معاصر سيدخل القرن الحادي  
والعشرين الذي نقف على عتبه وجهها لوجه؟

وليس من جواب ولا تلويحة شبيهة لجواب وسط  
مناخات تشكل لوحة باهظة لحروب الطوائف واقتتالاتها  
المجانية؛ وسط هذا اللهاث الكوني في سياق السيطرة على  
ما تبقى من مقدرة العالم الذي يشكل العرب العصب  
المركزي من ثرواته وحياته..

ويتساءل المثقف العربي أحيانا أمام هذا الوضع، إن  
كنا ما نزال منشدين كما ينشد القبط لخالقهم، نحو الفكرة  
الخلدونية (نسبة إلى ابن خلدون) في انهيار العصبية  
والممالك وصعودها، وفق هذا القانون الموضوعي الصارم  
الذي وضعه الفيلسوف العربي منذ ستة قرون؟

لا نستطرد في مفارقة الوضع العربي التي لا حد لها..  
أشير إلى الجدل الثقافي العربي في أفق الصراع والحوار في  
حقل الاتجاهات الأدبية والفنية التي تتوزع في الأمكة  
العربية المتعددة..

هذا المنحى يشكل ملامحه الخاصة رغم أنه يفي

جاهل ومتطفل من كل حذب وصوب.. ونظلم مختبرا  
لنقاش سطحي تمليه المناسبة العابرة وعشوائية  
التصورات الثقافية وفقرها المدقع من قبل أناس ينطق  
عليهم المثل السائر (فاقد الشيء لا يعطيه).

هذه الفئة التي لا تملك أبسط الأدوات المعرفية ولا  
تملك أبسط مكانة ولغة حوار، نراها منذ سنوات، في بلدان  
الخليج العربي وصول وتجول في المصافل والمنابر لتقييم  
أعمال غير مؤهلة لتقييمها سلبا أو إيجابا، والأمثلة كثيرة  
على ذلك، حين تتطلب الضرورة الدخول في التفاصيل  
والحيثيات..

سيكون إصرارنا على قطع الصلات مع هذه الفئة  
وممارسة السمو والترفع على فراغها اللفظي والعرفي، لا  
يقابله إلا إصرارنا على مد هذه الصلات واحترامها  
والاستفادة منها في تجربتنا العمانية، مع كتاب وأسماء،  
عمانيا وعربيا، تنوخي الحقيقة والجدل المثمر عبر آفاقهم  
المعروفة بالجدية وتجاربهم التي تسم أرض إنتاجهم  
وإبداعهم سواء في الاختلاف أو الاتفاق في الإيجاب  
والسلب.

بقي، أنني لم أشر إلى عنصر آخر ذكرته بداية هذه  
العجالة، أي العنصر الإداري، التقني وهو ما يتعلق في  
جانب منه بالمطبوعات العربية وتوزيعها وما يحيط بذلك  
من مشاكل مختلفة تمتد من بيروقراطية الرقابة حتى  
ضعف جهات التوزيع في غياب أي مشروع عربي شامل  
لذلك، وهي مسألة وإن كانت ملغوسة من الجميع، فندوة  
الحديث عنها تتطابق بخبراء هذا المجال وشؤونه وشجونته.

وبطبيعة الحال يظل هناك الأقوى والأسبق في هذه  
الزواقد بسبب عوامل كثيرة. لكن وحدة الإبداع المشترك  
هي دليلنا المضيء في هذا الليل العربي المحتدم بالأسباح  
والهوام وأكلة لحوم البشر..

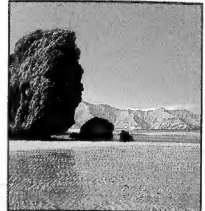
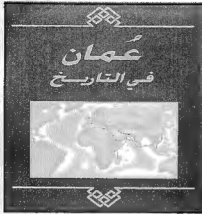
ويصعب على شخص مثلي، لم يرتبط بوحدة الثقافة  
العربية وخصائصها ومساخاتها المتعددة عبر الاجترار  
الشعاري والدعائي وإنما عبر تجربة حية بعلاقة معيش،  
يصعب أن أسمع كلاما حول التقليل أو التعظيم من كتابة  
أو كتاب ليس لأسباب تتعلق بمقاييس التقييم والنقد  
وإنما لانتماثهم لهذا البلد أو ذاك، وهي نغمة تخترق  
موفا ثقافيا يشي بوضوح ضيق الأفق والنزعات المرضية  
المختلفة المصادر والمشارب..

أشير أيضا إلى مستوى الحوار والجدل حول الوضع  
الثقافي العُماني، هذا البلد الذي يشكل تراثه الضارب  
وتاريخه جزءا أساسيا من كتابتنا الجديدة والرائنة،  
ويُعد الخصوصية العُمانية في تقاطعها وامتدادها مع  
الثقافة العربية الشاملة.

في هذا السياق، كانت المساهمة المشتركة من قبل  
كتاب، هاجسهم الأساسي الإبداع والعطاء الصادق في خلق  
نوع من تقاليد الحوار والاختلاف على أرضية تتأسس  
باستمرار - وليس المظهرية وحشد الأنفة والطموح -  
نحو الرؤية التعددية المنفتحة على الذات والآخر فكان  
هناك الجدل المشترك لأكثر من نمط تعبير ورؤية في  
الطريق إلى التبلور والوضوح، ورغم ارتفاع وتيرة الحوار  
والخلاف أحيانا بين كتاب عُمانيين أو مع إخوة من بلدان  
عربية أخرى، ظل تنوخي الاحترام المتبادل وإثراء الحقل  
الثقافي وإخصابه هو بيت القصيد بالنسبة لنا.

وفي رأيي أن الكتابة العُمانية الحديثة إذا لم تقرر  
نقادها ومؤرخيها الحقيقيين والفاعلين، وهو ما نشهد  
بداياته الجدية، من قلب المشهد الثقافي والأكاديمي، ستظل  
ليست ناقصة النقد والتوثيق فحسب، وإنما نهب لكل

سيف الرحبي



## المحتويات

- ٦ **دراسات :** الأشكال الأرسينية بين مسقط ورأس الحد - سالم الحارثي - الفنون التقليدية في ظفار : علي آل حفيظ - الموسيقى العربية القديمة : علي الشوك - أيفو أندريتش وحكايات عن البوذية : عبدالرحمن منيف - حديث مع غويا : ترجمة : زهير خوري - الشعر العماني في العصر النبهاني : سعيدة خاطر - صورة الشاعر في التصور الرومانسي : فيصل دراج - أساطير الشعر ومفالات الحداثة : محمد لطفي اليوسفي - شيء عن المنظومة النحوية للخليل : هادي حمودي - الحداثة العربية في شعر أمل نقتل : سيد الجراوي - غادة السمان والقمر المربع : عبداللطيف أرنؤوط - «رواية القتره لأبراهيم الكوسني : أحمد الفتوري - مسرحية التراث العماني : أسامة البرطال - حول مفهوم «القطيعية الإسماعيلية» في الفكر والحياة : هاشم صالح
- ١١٣ **فن تشكيلي :** الحداثة في الفن السوري : أسعد عرابي
- ١١٨ **سيميّا :** عاطف الطيب : حسن حداد
- ١٣٤ **معرض :** لعبة الشطرنج : كينيث سوير جودمان، ترجمة : عبدالله الحرامي - البروفة : قاسم خداد - منمنمات سعد الله ونيس : فريدة النقاش
- ١٤٧ **لقاءات :** مطاع الصغدني - محمد عبد الجابري : ماجد السامرائي - عبد العزيز الدني : عبدالله خليفة
- ١٦٢ **شعر :** أزهار متوحشة، ويقتصاد هوار : ترجمة : عبدالله الحرامي - زهرل : عبدالعزيز الخاليل - الشبه : مرثية
- ١٨٩ **نصوص :** أريد في المنفى لديفيد ملوف، ترجمة : سدي يوسف - رؤى البحر : إبراهيم عبدالمجيد - باريسا الكسندرونا : كمال العيادي - السويرماركت : صلاح عبداللطيف - ثلاث قصص : محمود الرحبي - طوقس : إبراهيم فرغلي - قصتان : هدى المصايس - أغنية قديمة لمزامير الرياح : عبدالله بني عرابية
- ٢١١ **علوم :** كتاب الماء لأبي محمد الأزدلي
- ٢٢٢ **مناهجيات :** عبور الربيع الخالي : محمد فكري - عمان في التاريخ، مسمكرات الأبد : سليم بركات : طه خليل - ويستمان أوردن : رسالة سلام - سحران : ترياني الزرويج : رافع الناصري - رسالة دمشق : حسن م. يوسف - أبحاث السروج : محمد البلوشي - أدب الطوديات في عُمان : محمد بوزيان بعلبي - الوريثة بين الأشجار : محمد ديب : ترجمة : جمال فوغالي - أغاني المرأة في الريف : عبدالرزاق علي - رسالة البين : ابراهيم الجرايدي - الشاعر العماني وأبوهريرة : محمد القضاة - أسبوع للفن الليباني : محمد بن سيف الرحبي - رسالة هولندا : اسماعيل زاير

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسئولة عما يرد بها من آراء

# الأشكال الأرضية الساحلية

سالم بن مبارك الحاروشي \*

A black and white photograph of a dramatic coastal scene. In the foreground, white-capped waves are breaking over dark, jagged rocks. The middle ground shows a calm expanse of water leading to a dark, steep, and craggy cliff face. The sky is bright and filled with soft, diffused clouds. The overall mood is one of raw natural power and rugged beauty.

بين مسقط (خليج عمان) ورأس الحد (بحر العرب)



### شاطئ السيفه

الأشكال الأرضية الساحلية في هذه المنطقة ونتيجة لعدم توافر معلومات كافية عن كيفية نشوء خط الساحل هذا ولا عن العمليات التي تشكله، كانت هناك صعوبة في اختيار واحد من تلك النماذج التي حاولت تصنيف الأشكال الأرضية الساحلية. لذلك تم اتباع وصف جيومورفولوجي بحث للأشكال الساحلية المنتشرة في هذه المنطقة دون التقيد بتلك النماذج.

#### الوصف العام لخط الساحل:

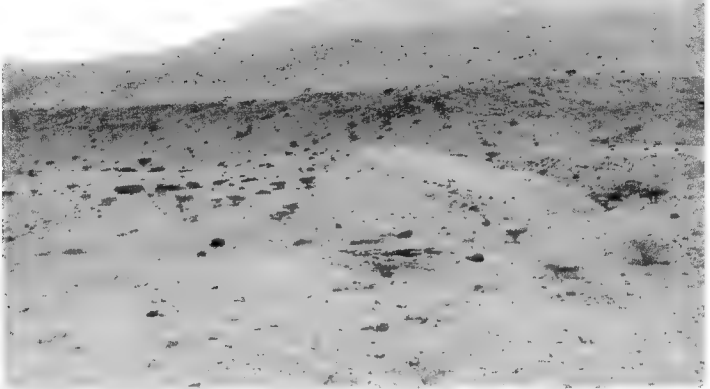
يمتد هذا الساحل مسافة ٢٠٠ كم تقريباً على طول خط الساحل الجنوبي الشرقي من خليج عمان بين مسقط في الشمال الغربي ورأس الحد في الجنوب الشرقي. والجدير بالذكر أن هذه المسافة هي شبه خط مستقيم ولو أضيفت إليها أطوال الخيران الكبيرة المنتشرة على طول الساحل (مثل بندر الحيران، خور البطح، خور جراما وخور الحجر) لأضافت إلى ذلك الطول.

بخلاف خطوط الساحل المجاورة مثل ساحل الباطنة والساحل الغربي للخليج العربي التي تتميز بانخفاض وتجانس أشكالها الساحلية التي في الغالب كانت سهلاً ساحلياً متساعاً ومنخفضاً تكثر فيه الحواجز الرملية فإن ساحل هذه المنطقة يتميز بوعوره وتغلب عليه الجروف الصخرية خاصة في المنطقة بين

هذه الدراسة تقدم وصفاً جيومورفولوجياً بحثاً لبعض الأشكال الأرضية على طول خط الساحل بين مسقط ورأس الحد. قبل البدء في هذا الموضوع سنتقدم نبذة مختصرة عن بعض المحاولات لتطوير نماذج تصف وتصنف خطوط الشواطئ.

لفنذ مطلع هذا القرن كانت هناك عدة محاولات لتطوير نماذج لتصنيف خطوط الشواطئ والأشكال الأرضية فيها. بعض هذه المحاولات تعاملت مع هذه المشكلة من وجهة نظر أصولية (نشأة خط الساحل) والبعض تعامل معها من وجهة نظر وصفية بحثاً كوتون (١٩٥٤) والبعض فضل مزيجاً من الاثنين مثل تصنيف جونسنون (١٩١٩) وتصنيف كوتون (١٩٥٤) وهناك تصنيفات أخرى بعضها قائم على المفهوم الجيولوجي لتكوينية (حركة) صفائح القشرة الأرضية مثل تصنيف إنمان وفورد وستروم (١٩٧١) وهناك تصنيفات أخرى اعتمدت وجهة النظر الديناميكية مثل تصنيف بلوم (١٩٦٥). ومن الجدير بالذكر أن لكل تصنيف من هذه التصنيفات عيوبه ومحاسنه التي تجعل من الصعب تطبيقه. نظراً للتنوع والتعقيد في

★ باحث عماني وأستاذ بجامعة السلطان قابوس .



### المصاطب البحرية بين فليس وظهرى - الى الشمال الغربي من فليس

آخر فهناك السواحل الصخرية شديدة الوعورة والارتفاع مثل خط الساحل بين مسقط وقريبات حيث ترتفع الحواف الجبلية الى ١٠٠٠ متر فوق سطح البحر كما هو الحال في جبل أبو داؤود. أما نوعية الصخر في هذا الجزء فتتطلب عليه صخور الأوفيويت (قشرة محيطية) والمجر الجيري. تقطع هذه الحواف الجبلية مجاري مائية بعضها قصير والبعض الآخر كبير مكونة خنادق عميقة وضيقة تتوافق مع خطوط الانكسارات مما يشير الى أن هذه الأودية صناعية.

وقد نحتت الأمواج على هذه الحواف الجبلية أرصفة تحت بحري على شكل مدرجات متتالية يصل ارتفاعها الى ٣٠٠ متر فوق سطح البحر. هذه المدرجات شواهد قاطعة على التغيرات التسمية في مستوى سطح البحر ودليل على عمليات الرفع التكتوني في الزمن الجيولوجي الرابع.

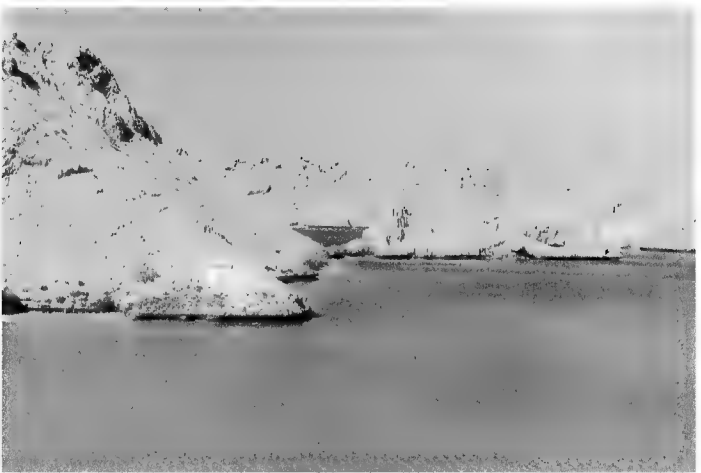
من جهة أخرى هناك شواطئ صخرية مكوناتها من ارسابات بحرية متماسكة (متحجرة) خاصة في الجزء الساحلي بين ضباب وصور حيث تبتعد الحواف الجبلية عن خط الساحل مكونة سهلا صخريا ضيقا لا يزيد ارتفاعه عند خط الساحل على ٤,٥ متر. وتتمثل هذه الجروف الصخرية في المصاطب الحصوية

مسقط وقريبات حيث صخور الأوفيويت والحجر الجيري ترتفع مباشرة من خط الساحل. في بقية أجزاء الساحل تكون الجروف الصخرية منخفضة نسبيا وتكثر فيها الأرسابات البحرية القديمة المتماسكة التي تكونت في الزمن الجيولوجي الرابع. وجود الأرسابات البحرية القديمة يعطي هذه المنطقة أهمية خاصة لدراسة نشأتها وبالأذات دراسة تغيرات مستوى سطح البحر فيها. من جهة أخرى فإن الرصيف القاري المماثل لهذا الساحل يمتد بضيقه وعمقه اذا ما قورن بالرصيف القاري للسواحل المجاورة التي يكون الرصيف القاري فيها ضحلا ومتسعا. فمثلا نجد أن خط العمق ٢٠٠ متر يكون على بعد ٥ الى ١٠ كم من خط الساحل بينما في ساحل الباطنة يكون الرصيف القاري ضحلا ومتسعا ويكون خط العمق ٢٠٠ م على بعد ٢٥ كم تقريبا.

### الأشكال الساحلية الموجودة على خط الساحل

#### أولا - شواطئ الجروف الصخرية

تشكل الجروف الصخرية ما يقارب من ثلثي مسافة خط الساحل. ويختلف التكوين الصخري لهذه الجروف من مكان الى



سطحها بعد غطاء من الأكسدة مما يعني أنها حديثة التكوين.

إن الفحص الميكروسكوبي لعينة من حبيبات الرمال أظهر أن ترتيب الرمال من حيث الحجم ضعيف (ناعم وخشن) وكذلك في شكل حبيبات الرمل التي تتراوح بين المتحرس (المزوي) إلى شبه المستدير وهذا يعكس بيئة ذات طاقة عالية نسبياً.

أما من حيث التكوين فإن ٩٠ إلى ٩٥٪ من حبيبات الرمال تتكون من كربونات الكالسيوم (أي من بقايا قواقع ومحار ومرجان مفتت بفعل طاقة الأمواج) بينما تمثل المواد غير الكربونية (غير العضوية) مثل الكوارتز والفلسبار النسبة القليلة المتبقية. هذه النسبة في مكونات رمال الشاطئ تعكس اعتماد هذه الشواطئ شبه الكلي على المواد الكربونية التي تتكون في البحر. ولربما تعكس أيضاً مستوى عالياً من الانتاجية للمرجان والقواقع البحرية الأخرى.

في المقابل فإن محدودية (قلة) نسبة المواد غير الكربونية (كوارتز) بين حبيبات رمال الشاطئ تعكس مستوى منخفضاً من وصول الارتسايات ذات الأصل القاري التي قد تصل عبر المجاري المائية القصيرة في هذه البيئة شديدة القحولة

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الشكل العام لخط الساحل

والمرجانية والشواطئ المرفوعة التي تتكون من حصى وبقايا قواقع ومحار ومرجان متماسكة بفعل كربونات الكالسيوم (مادة لاصقة).

## ثانياً: الشواطئ :

توجد الشواطئ في هذه المنطقة الساحلية بشكلين من حيث التكوين فهناك الشواطئ الرملية وهناك الشواطئ الحصوية جميعها يمثل ٢٢٪ من طول خط الساحل تقريباً.

١ - الشواطئ الرملية: توجد عادة في هيئة شواطئ صغيرة مغلفة بين حواف صخرية عند مصبات الأودية. أما الشواطئ الرملية التي يزيد طولها على الكيلومتر فتوجد في السيفية وقريرات وصور وشياع ورأس الحد.

شاطئ مكلا وير مثال على الشواطئ الصغيرة المغلفة. يقع هذا الشاطئ بين قريرتي نفس والشاب الساحليتين. يبلغ طوله ٢٥٠ متراً وعرضه ٥٠ متراً تقريباً وتحده حافتان صخريتان. هذا الشاطئ يتكون (مثل غيره من شواطئ هذا الساحل) من رمال نظيفة وشديدة البياض تتراوح أحجامها بين الناعم والخشن (١, ٢ ملم). نظافة الرمال تعود إلى أنها عرضة لعمليات الغسل بفعل الأمواج أما شدة البياض فتعود إلى أن هذه الرمال لم يتكون على

تصنيف الحمى من حيث الحجم في هذه الشواطئ أكثر وضوحاً. فالحمى صغير الحجم يكون في نطاق المد الواطئ أما الحمى الأكبر حجماً فيكون في نطاق المد العالي. ويعود هذا التصنيف إلى الحركة المرجعية للأمواج (المياه العائدة) التي تخرج الحمى الصغيرة الحجم إلى الشاطئ الأماسي ويبقى الحمى الأكبر نسبياً في الشاطئ الخلفي.

من الجدير بالذكر أن هناك أشكالاً ساحلية أخرى منتشرة على طول خط الساحل منها الخيران التي في كثير من الأحيان يصاحبها وجود غابات من أشجار القرم وكذلك السيفيات الساحلية. وهناك أيضاً الأشكال الكارستية التي تشكلت بفعل الإذابة لكن هذه تمثل نسبة ضئيلة من خط الساحل.



راس الحد

الممتد في اتجاه شمال غرب - جنوب شرق يتوازي مع الشكل العام لامتداد جبال الحجر الشرقي المطلة على هذا الساحل مما يعوق وصول الانسابات الرملية المحمولة بواسطة الرياح إلى الساحل.

هناك أشكال أخرى من الشواطئ الرملية في هذه المنطقة وهي الرؤوس والألسنة والحواجز الرملية. يتطلب أن تكون هذه الأشكال امتداداً كبيراً من الرمال سواء كان من البر أو البحر. لذا نجد أن هذه الأشكال توجد أمام ساحل قريات (مثلاً) حيث تصب أودية عديدة وكبيرة أهمها وادي ضيقة ووادي مجلاس حاملة معها الانسابات الرملية فتقوم الأمواج والتيارات البحرية بتشكيلها في هيئة رؤوس وألسنة وحواجز رملية ممتدة داخل البحر.

لكن من أكبر وأشهر الرؤوس الرملية رأس الحد وهو لسان بحري كبير مثله الشكل قاعدته في البر بينما أحد أضلاعه يمتد أكثر من ٢ كم بموازاة خليج عمان والضلع الآخر يمتد ٣ كم بموازاة بحر العرب ويلتقي الضلعان ليكونا رأساً رملياً يمتد في البحر.

هذا النوع من الرؤوس الرملية الكبيرة المثلثة الشكل تتكون في أماكن التقاء نظامين سائحين من الرياح التي بدورها تولد نظامين سائحين من الأمواج البناة. وبما أن رأس الحد هو نقطة التقاء الرياح الجنوبية الغربية السائدة في بحر العرب والرياح الشمالية الشرقية السائدة في خليج عمان فقد تكون هذا الرأس الرمي بفعل نظامين من الأمواج البناة تولدت عن هذين النظامين من الرياح السائدة.

## ٢ - الشواطئ الحصوية :

تكثر الشواطئ الحصوية في المنطقة الواقعة بين قريات وقلهاة وعادة تكون عند مصبات الأودية خاصة الكبيرة منها حيث يتكون بروز على شكل مريحة من الرواسب الحصوية تمتد على جوانبها ومسافات طويلة شواطئ حصوية. وفي كثير من الأحيان تحيط بجوانب هذه الشواطئ مصاطب حصوية مرفوعة. الجدير بالذكر أن الشواطئ الحصوية تفوق عدد الشواطئ الرملية في المنطقة الواقعة بين ضباب وصور وذلك بسبب طوبوغرافية المنطقة التي تتكون صخور جبالها من الحجر الجيري من جهة والمسافة القصيرة التي تنتقل عبرها هذه الصخور بواسطة المياه الجارية إلى خط الساحل فتتشكل الصخور الكبيرة نسبياً لتصبح مستديرة فتكون الشاطئ الحصوي أما الصخور صغيرة الحجم فإنها تتفكك وتحلل كيميائياً حتى تتلاشى. وبخلاف الشواطئ الرملية فإن



العملية التعليمية في محافظة طار



علي محسن آل حفيظ \*



## الربوبية

نفسه ليست وليدة الحاضر، ولكنها حصيلة تجارب وخبرات تمثل تراثاً، يمكن تتبع أصوله في الماضي القريب أو البعيد ومن خلال هذا التراث تتشكل شخصية الجماعة الانسانية وتتحدد درجة وعيها الحضاري.

اما انقطاع الجذور وانتفاء الصلات بالنسبة للفن، بل وللثقافة عموماً، فأقل ما يعنيه هذا، هو: انتفاء الأصالة وسيادة التسطيع واغترار الفن، وتغليب التزيين من هنا ومن هناك حتى يصبح الفن مشوهاً بلا هوية أو مضمون لا يسر شكلاً أو مضموناً ولا يعني بتأكيدنا على شرعية الصلات والتأثير والتأثر في المجال الفني أو غيره، لا نغني التبعية وفقدان الهوية والتميز الفني والثقافي، وإنما التحويل لمناطق بملحة الإبداع عبر نسج الكلمات والنغمة الموسيقية. فالذي يوجب به التأثير والتأثر من خارج المحيط البيئي المحلي قد يفجر بنايبيع بل وأنهار متدفقة من الفنون الحية في البيئة الداخلية بطريقة المحاكاة ثم الإبداع.

ومن هنا يتأسس الفن ويكتسب ملامحه المحلية وتتحدد خصوصيته على مر الأيام والليالي، فتمر شخصيته للعيان بهوية فنية وطنية راسخة لا تزيلها العوارض.

ولعل من هذا المسار، يجوز لنا التحدث عن الفنون التقليدية في محافظة ظفار. فيحكم الموقع الجغرافي، فإن ظفار مفتوحة الأبواب ولأنواعها لاختلاف النفحات عبر تاريخها فمن نسما أفريقيا المنعشة

تمثل الفنون التقليدية احد منطلقات الربط الحضاري والمديني لاجتماع ما، مهما كانت بنيتها الاجتماعية وسمته الثقافية والاقتصادية وتفاعله عبر عصور التاريخ.

فالفنون التقليدية - كما أطلق عليها في العصر الحديث - تمثل الاصلة الوجدانية في التعبير الثقافي والاجتماعي الفطري، الموحى به من أعماق الاحساس الشعبي الوطني والروحي بسجية انسانية تعبيرية خاصة ترفدها وتحفرها للناماء دوماً عوامل الحياة ومؤثراتها المختلفة.

والفنون الاصلية في مجتمع ما ليست منقطعة الصلات والجذور بغيرها، إن في النمط الفني والتعبير الأدبي، وإن في النغمة الموسيقية والحركة الانائية التطبيقية إذا جاز لنا القول.

فالفن الاصيل كذلك أيا كان نوعه، تجعل سمات التأثير والتأثر، ولا تتخذ أصالة الفن إذا كانت وحيدة، أي منقطعة الصلات. لأن الفن نتاج المجتمع والمجتمع امتداد لغيره، فما الماضي الانساني متواجد دائماً في حاضر الانسان، فالتقاليد والعادات والقوانين والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والفنون والملابس والأذواق والمأكول والمشرب واللهجات وخصائص الفكر الانساني

★ كاتب عماني  
★ المصدر : مركز عُمان للموسيقى التقليدية

طريق الأغنية والقصيدة لمغناة واللحن الموسيقي المحلي، وهذا هو اللون الأول شأنه شأن الفن القولي الطاربي في أي مجتمع أو بيئة له أصوله وقواعده وخلفيته الثقافية والحضارية.

أما اللون الآخر، فهو ما يؤدي باللسان العربي الجنوبي أي (الحميري)، إذ يبدع ويؤدي بلهجات المحافظة الحميرية وهي لهجات تنتشر أكثر في جبال ظفار، وبواديها ففي مجتمع الريف والبادية ألوان من فنون القول كما هو الأمر في منطقة الساحل.

فإننا نجد اليوم في مدن المحافظة ألوانا من الفنون الغنائية ذات الصلة بحياة البحر والتعامل مع أخرى تتعلق بمواسم الزراعة وغيرها، فكذلك نجد في الجيل والبادية العديد من الفنون الغنائية ترتبط برعي الماشية أو إنهاؤها مورد الماء والأصداق منه وغير ذلك.

فكما يوجد تنوع وتميز في أغاني الصيادين وأرباب البحر عن الذين يعملون في الزراعة من حيث معنى الكلمة واللحن وغير هذا، فكذلك يتميز حداء راعي الإبل عن (تركيز) راعي البقر والأغنام في الجبل أو في البادية. فالإنسان ابن بيئته فيها يتشكل ويبدع وفقا لنمط حياته ويتميز تقليدا وعادة بل وفنا أيضا وفقا لنمط حياته، وإذا ما تعمقنا في فنون الحضر والريف والبادية في محافظة ظفار، نجد تنوعا في التعبير الوجداني واختلافا في التصوير وال طرح. ففي البيئة الحضرية نجد أجناسا من اللقالب الغنائية قد ترسخت في الحياة الشعبية واكتسبت خصوصيتها عبر حياة المجتمع لدرجة

وتيارات الهند الموسمية وصمغراء الربيع الخالي إلى عبق يخور المساجد الحضرية وما يصاحب ذلك من وجد رويحي في حلقات الذكر، يجلق بمشاعر النفس الإنسانية في علباء رسوخها الإيماني، بل ونشوة الطرب الخالد التي يفيض بها المجتمع اليمني عموما على شبه الجزيرة العربية عبر تحولاته الإيجابية والسلبية في أزمته المختلفة.

وما يرفد هذا كله من تراث تاريخي زاخر، قائم على أجناس حضارية عميقة متواليمة ومتعاقبة مازال طابعها متمثلا بجوانب شتى من حياة مجتمع ظفار إلى يومنا هذا وخصوصا التراث الحميري.

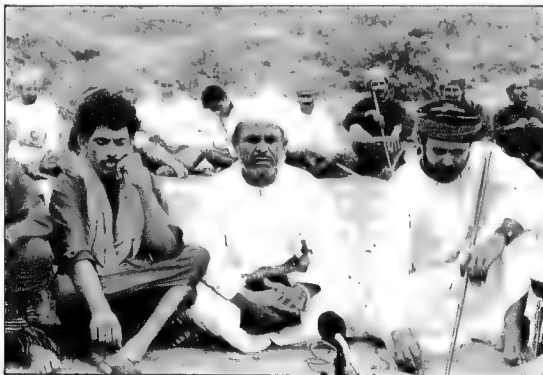
إن كل هذا يتداخل اليوم ويتفاعل في جوانب شتى من الفنون التقليدية في ظفار.

## فنون القول في مجتمع ظفار :

ومثل ما هو في أي مجتمع وفي أية بيئة توجد لغاتين وأشكال من فن القول في مجتمع ظفار، يتنوع ويتفاوت من حيث الشكل والمضمون ويمكن تقسيمه إلى لونين هما:

لون قولي يؤدي بالعربية (الحضرية) واسمحوا لي بهذا التعبير - وهو اللون السائد في بيئة الحضر الساحلية ويتركز أكثر في مدينة صلالة ثم طاقة ومرباط.

وهذا اللون يمثل الرسالة الفنية للمجتمع خارج المحافظة. عن



ديارات

## والسن قيل أن يوجد لسانهم القرآن الكريم. هلون القول في حواضر مدن ظفاره

توجد اجناس فنية قومية في مدن محافظة ظفار، تتوزع أيضا الى نوعين هما.

فن قولي يطرب السامع ويعبر عما تجيش به النفوس من حزن وفرح وما يتخلل حركة المجتمع اليومية ويتمثل هذا في الاشكال الفغائية المصحوبة بالايقاع الموسيقي. ولئن قولي حماسي إذا جاز لنا القول، يتمثل في فن (الهبوت والزامل) وما يمثلهما من فنون المواجهات الرجالية.

ففي مجال الفن الفغائي يوجد في المحافظة مجموعة من المسميات تتمثل في قوالب غنائية معروفة وقائمة بذاتها مثل

الشهرة والطمية الفنية على المستوى المحلي والوطني حيث حظيت هذه القوالب لدى الآخرين بقبول حسن، وأصبحت لها موقعها في الخارطة الفنية على مستوى الأداء الفغائي والموسيقي.

أما الفن القولي الحميري فمن الطبيعي ألا يجد مساحة من القبول والتبني خارج حدود المحافظة نظرا لصحوبة فهم اللغة واستثناء المتخصصين والدارسين الذين يجدون في هذا الفن أصالة تاريخية وعمقا تراثيا يدل على العراقة والتنوع الحضاري لهذه المنطقة الذي يؤكد أصالة أهلها وتنوع روايتهم الثقافية والاجتماعية.

والآن نعرض (عناوين) لهذه الفنون التقليدية دون أن يمثل ما سوف نتحدث عنه حصرا شاملا إذ لن نعرض إلا أمثلة لكل لون من ألوان الفن القولي (المضري) و(الحميري) في محافظة ظفار وهما وجهان لعملة واحدة هي: التراث اللغوي العربي. فلنعرب ثقافات



## الهبوت عند أهل المدن

الفنية للتراث الفغائي في سواحل المنطقة وهي فنون واقعة بين التجدد والثبات في كل من الحائنها ومعاني كلماتها ضمن إطارها الأدبي والفني.

وإذا كان بعض هذه الفنون قد ارتبطت تسمية بما يوحي أنه ولد من خارج الأرض العربية فإن الدارس لهذه الفنون والمتعمق في تكويناتها وتفصيل تقسيماتها، يجدها عربية من حيث جوهرها ونمطها الأصلي، مع ملامح التأثير الخارجي في بعض الأوجه أو للجوانب، وذلك على شكل

(الدريبة والزنج والشرح والميدان والمدار والبرعة وطبل النساء أو الطبل العربي) كما يعبر عنه لدى البعض.

والفن الفغائي المتميز في مريباط وكذلك (الشبيواني) وغيرهما. فهذه اجناس غنائية شعبية ومحلية ذات شخصية فنية اعتبارية قائمة اليوم بذاتها وهي فنون احتفالية تعتمد على الأداء الجماعي، مصحوبة بالرقص والايقاع. وتمثل اليوم أوسع مساحة في الخارطة

من حركات الرقص والايقاع الغنائي والمتمثل بأكثر من لون فني من الفناء الثقليدي في ظفار. فرقة (الربوبة) مثلا، تجد ما يماثلها في وسط حضرموت وسواحله.

وربما الفارق يتمثل بشعولية الأداء في حضرموت من قبل جميع فئات المجتمع باعتبار ذلك فنا شعبيا أصيلا يعتمد التقاليد المزدوج بحركة الرقص ما بين الرجال والنساء بخلاف ما هو موجود لدينا في ظفار حيث يكاد فن (الربوبة) يقتصر أدائه على فئة واحدة من فئات مجتمع ظفار بسبب بعض الأعراف والتقاليد القبلية.

أما فن (الزنوج) وهو أيضا فن غنائي استعراضي احتفالي يعتمد على الحركة الجماعية بتشكيلات فنية متحركة في حلبة الرقص بين الرجال والنساء مصمومة بالآلات الايقاع.

وهذا الفن ذو سمة استعراضية مهرجانية تتداخل فيه - كما

طقوس احتفالية، ربما لها صلة بعبادات أو عقائد دينية أو اجتماعية قديمة وغدت الى المنطقة من أفريقيا أو شبه القارة الهندية.

ولا نقول هذا جزافا فـا لمتتبع لمل هذه الألوان الفنية يجدها أو القريب في المناطق المجاورة لحاقظة ظفار، مثل منطقة حضرموت وغيرها من مناطق اليمن الأخرى وخاصة الأقاليم الجنوبية منها، ليس هذا فحسب بل وحتى المناطق الشمالية من اليمن.

ولنا في فنون (الهبوت) و (الزامل) مثال على هذا فرقة الرقة التي تمثل إحدى رقصات الحرب لدى بعض القبائل اليمنية تمثل فن رقص الرجال أمام آلة الطرب في محافظة ظفار.

ولعل الشرح اليدوي الموجود حتى اليوم في يواي جنوب شبه الجزيرة العربية والذي يعتمد الأداء الجماعي بين الرجال والنساء في ليالي السمر والأفراح قد عكس نفسه في سواحل ظفار بالوان شتى



## الهبوت عند أهل الريف

ظفار .. ولكن الواقع بخلاف ذلك . قال ابن محني الأصل، اكتسب تأثيرات أفريقية تمثلت بالآلات الايقاع وربما القصور الأداء على فئة الصغر، باعتبارهم الفئة المتحررة من قيد التقاليد والعبادات القبلية الملزمة التي كونتها والزمّت بها ظروف استثنائية وغير طبيعية في بعض المراحل من حياة مجتمع ظفار.

ولم تقتصر خصوصية الأداء الفني على كل من (الربوبة)

نذهب - مظاهر مختلفة لأكثر من فن من الفنون المتواجدة على أرض ظفار. فهو فن مركب - كما نعتقد - قاسمه المشترك رقصة السيف والخنجر من جانب الرجال ورقص النساء أمامهم بكامل زينتهن.

وقد ارتبط هذا الفن أيضا بظهور طبقي اجتماعي، إذ أصبح علامة بارزة على فئة خاصة من مجتمع ظفار. ولعل تسميته (بالزنوج) تلفت إليه الأنظار للوهلة الأولى بأنه فن زنجي مهاجر الى

## فن الهبوت والزامله

ثم يأتي الجانب الآخر من فنون ظفار التقليدية وهو: فن «الهبوت والزامله» وهو شعار لفن قبائل ظفار يخلد ذكرها ويؤكد أصالتها وكافة فئات المجتمع الأخرى.

وتحسب أن فن «الهبوت والزامله» يمثل مصدرا مهما للمعلومات لدارس تاريخ مجتمع ظفار الحديث أو الوسيط وحتى القديم. فدارس تاريخ مجتمع ظفار لا يجوز له - في نظرنا - أن يتجاوز فن «الهبوت والزامله» إن أراد التعرف حقيقة على حياة مجتمع ظفار وسبل أنماط حياته الاجتماعية والثقافية وعلاقاته اليومية.

وتوجد أمثلة كثيرة من هذا، يصعب حصرها لقصائد فن «الهبوت والزامله» قديمة ووسيلة وحديثة ومعاصرة وكل منها يعبر عن واقع الحال لما طرأ على المجتمع من أحوال أو تغييرات. فقد لعب فن «الهبوت والزامله» ومازال أدوارا أساسية للتعبير عن حركة الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فشاعر «الهبوت والزامله» هو الناطق بلسان حال الجماعة في اللحظة حينها وخصوصا في المواجهات الاجتماعية.

إن هذا النوع من الشعر الشعبي الاجتماعي يمثل أبرز الفنون الجماعية والاحتفالية على أرض محافظة ظفار. فهو يؤدي في مختلف المناسبات وله خلفية تاريخية واسعة، تجعله يمتد بجذور عميقة خارج حدود المحافظة من حيث التأثير والاكتساب، لأنه فن عريق

(والزواج) على الفكة السمراء فقط، بل كادت جميع الفنون الغنائية في سواحل ظفار أن يقتصر أدائها على هذه الفكة في منطقة الساحل في يوم من الأيام.

وهذا سرجمها - كما أسلفنا الذكر - ال ظروف طارئة غير طبيعية على حياة المجتمع، ربما سببها الأساسي محدودية النمو وببطء تطور الاقتصاد والثقافة وعوامل أخرى تتعلق بالاستقرار والأطمئنان النفوس.

فقد عاش مجتمع ظفار أدوارا مختلفة، كصوم مجتمع عمان، من عدم الاستقرار النفسي والاقتصادي والانتحصار الثقافي مما دفع بجل رجاله إلى هجرة دائمة تمثل حجمها الأكبر بفجر الأربعينات من هذا القرن بحثا عن فرص أفضل للعيش والأمن والأطمئنان النفسي. أما الآن، وقد عاد الأطمئنان والأمن والاستقرار لعمان في عهد باني النهضة وجالب الرخاء جلالة السلطان قابوس حفظه الله ورحاه اختلفت الصورة وتحسنت الأحوال وبدأ التعامل مع مختلف الفنون التقليدية بصورة عامة وشاملة وأصبح في المحافظة فنانون وشعراء للأغنية من مختلف فئات المجتمع يعملون جاهدين للارتقاء بفنون ظفار التقليدية.

وهؤلاء الفنانون والمغنين من الشعراء والمغنين من بيئات ظفار الثلاث. المدن والزيف والبادية، وهذا دليل آخر على تاصل روح الإبداع الفني في كيان وجدان هذا المجتمع الطيب منذ أزمنته القديمة، بل ودليل حيوية وتفاعل مع اللحن والكلمة.



ونظرا لتطور أوجه الحياة المختلفة، والبعض يقول . لانتفاء مناسباته كحفلات الختان وقضايا الثأر وغيرها. فقد إزدهر هذا اللون من الفن الشعري أيام كانت مثل هذه المناسبات قائمة فهو شعر تسجيلي يرصد الحوادث ويوثقها من حين لآخر.

### فَنُّ الْجِبَلِ وَالْبَادِيَةِ:

وإذا ما انتقلنا للتحدث عن فن الجبل والبادية فنجد في مجتمع جبال ظفار العديد من أوجه الفنون القولية تعبر عن مناحي شتى لأوجه حياة المجتمع مثل:

فن (النساء) وديارات (فن المثل) وقت أداء العمل وفن (التركيز) على الحيوانات في أوقات السعي وهو نوع من الهدوء والشرح النسوي في الليالي المقمرة وغير هذا كثير.

ويمكن القول أن فن النانا هو الفن الطارب والشجي فهو أداء غنائي يعتمد على أداء الفرد أو الجماعة بدون أي أداة إيقاعية إنما يعتمد على الصوت فقط.

وهو متجدد الألمان خفيف في نغماته طارب بالحانه عميق المعاني وإن كانت قصيدة «النانا» لا يتعدى حجمها بيت الشعر العربي القصيح والذي يتكون من صدر البيت وعجزه.

وقد مثل فن «النانا» دورا أساسيا في التخفيف من معاناة الإنسان.

ولفن «النانا» قواعد وأصول وله شعراؤه من الرجال والنساء،

وقديم لدى القبائل العربية الجنوبية. وقد تختلف تسميته هنا أو هناك، كالهبل في شرقية عمان أو الرزحة أو فن العرضة في بقية مناطق الخليج الأخرى.

أما اليمين «فالهبوت والزامل» كما هما في محافظة ظفار، مع نكهة خاصة وطعم مميز في كل منطقة أو بيئة.

كذلك توجد أنماط أخرى من الفن الشعري قد يعتمد الأداء الفردي مثل القصيدة العربية التقليدية ولمنفس الأغراض التي تعبر عنها. وهذا النمط الشعري يسائر فن الهبوت والزامل من حيث معنى المعالجة ولزوم الأداء طبقا للمناسبة، لولا أن هذا الأخير يأتي على شكل قصائد مطولة تلقى أمام الناس مدحا أو رشاء أو نسيبا وغير ذلك.

وهذا النمط الشعري الأخير، يعرف برذته وهي: (سامعين، سامعين) أو: (هودي وكريم كريم) وهو نداء إلى تنبيه الناس للفت أنظارهم وانتباههم إلى ما يقوله الشاعر (سامعين سامعين).

أما (هودي وكريم وكريم) فنوع من الدعاء له يبدأ به الشاعر إلى أن ينتهي من قصيدته المطولة.

وهذا النمط الشعري يكثرنا بفن العازي لدى بقية قبائل عُمان. إلا أن العازي يؤدى وقربها وبالحركة مع هن السيوف. بينما (سامعين) يؤدي جلوسا.

ويكاد اليوم هذا الفن ينتفي من الساحة الفنية لمجتمع ظفار





## الشبابية

لحركة المجتمع يرضي هنا ويسخط هناك، وهو مرغوب الجانب أحيانا ومرغوب السمع لدى الناس كذلك لما يحتوي من مثيرات معنوية.

أما الهانة فغير متجددة إلا نادرا والطرب اللحني فيه محدود، ولكن معانيه تطرب النفس أحيانا أو تثير السخط والفضيحة أحيانا أخرى، فالفاظة جزلة وشاعريته متدفقة يحكمه الوزن والقافية، بل وتقوده القافية من حيث الانسيابية والتدفق الشعري ويستوحي صوره الخيالية من الطبيعة الجميلة وهو شعر اجتماعي يختص أكثر بكبار السن الذين أنصجتهم تجربة الحياة.

وقد مثل شاعر هذا الفن دورا في التكسب الشعري في وقت من الأوقات نظرا لما يعكسه من خطورة بلاغية إذا هجا، وضمان الشهرة إذا مدح، لأن قصائده تبقى أعمارا طويلة قبل أن يسيبها النسيان أو ينساها الناس.

## شئون بادية ظفار :

أنها توازي فنون الجبل والسهل من حيث تعددها وتنوعها مع

وله ملحنته الذين يستوحون الحانهم من مظاهر الطبيعة المختلفة، وهو فن شبابي نكثروا واثنا.

و(النساء) فن من يستطيع تطويع مصطلحات اللغة لادخالها ضمن سياقها الفني للتغني بها، كما يعبر شاعر (النساء) عن مختلف جوانب الحياة.

ومصطلح (النساء) يوجد في التراث اليايلي ولكنه لا كمصطلح فني شعري غنائي كما هو الأمر في محافظة ظفار. إنما كمصطلح ديني له علاقة بالآلهة ونواحي العبادة.

ثم يأتي اللون الآخر باللغة الشعرية وهو فن شعر (ديبرات) وهو مختلف من حيث النظم الشعري عن (النساء) إذ يعتمد القصيدة الطويلة وكذلك الغرض الشعري. فقد تحتوي القصيدة على أكثر من غرض شعري، تماما، كما هو الأمر في القصيدة العربية التقليدية إذ يصلح شاعر (ديبرات) ويجول في معانٍ مختلفة في القصيدة الواحدة.

ومازال هذا اللون من الشعر المحلي يتصدى بالمح أو القبح



## ٣

الرمزي والمعنوي من ناحية أخرى .  
والرمز ليس مستحدثاً في هذا الشعر أو حديثاً كما قد يتبادر  
إلى الذهن، إنما هو تكوين أصيل فيه، فمن حيث شكل القصيدة،  
لكما هو التركيب الشعري في (النائنا) القصيدة عبارة عن مقطعين أو  
بيتين من الشعر تؤديهما مجسوعتان من الرجال في صف واحد  
بالتناوب .

ولا يصلح الرجز إلا بالمواجهة ما بين شاعرين في صفين  
متقابلين .  
والرجز الحانه ثابتة وغير متجددة والآداء واحد، بينما المعاني  
متجددة وفقاً لتجدد الحياة وأنماطها .

### شُّن الرِّيوي

إنه اللون الآخر المشتهر والمحبيب من فنون البادية ويعرف  
بالريوي) بمعنى (القصيد) وبعضهم يسميه (أولادي) وهو يماثل  
فن (النائنا) في جبال ظفار من حيث خفة أوزانه وطرب الناحه  
المتجددة يوماً كما هو الأمر في فن «النائنا» إلا أن «الريوي» يختلف

اختلاف طعمها ومذاقها، فهي قد تختلف بعض الشيء عن فن الجبل  
من حيث اللون والآداء الغنائي .

ولقد اقتصرت البادية بفن الرجز «رجزيته» الذي يؤدي باللغة  
المهريّة ولدى البعض بالمصريّة وله بالمهريّة أبلغ وأعق .  
والرجز فن رجالي يشابه الهويت والرزامل من حيث أهدافه  
وأغراضه الشعرية ومناسباته .

وهذا اللون من الشعر الاجتماعي، قديم لدى القبائل الجنوبية  
وخصوصاً في البوادي والجيال، فهو عميق الغور، مصيب لدى الناس  
يثير حماسهم وحميتهم إذا واجه معضلات حياتهم المختلفة . ويمكن  
اعتبار شعر المواجهة والنقد والدعوة لهذا الهدف أو ذاك بأسلوب  
مباشر أو غير مباشر .

وطريقة أداء الرجز واحدة لا تتغير ولحنه قريب من الانشاد  
(الزامل) <sup>(٦)</sup> والطرب فيه ليس للحن وإنما لمعنى القول .

وتكثر في شعر الرجز في محافظة ظفار الرمزية إذ يعتمد على  
الخيال كثيراً، وقصائده سريعة الانتشار بقصرها من ناحية ولعمقها

آية آلة إيقاع وأشعاره كثيرة الانتشار وهو أيضا شعر تسجيلي يقيد الأحداث ويوثقها مثل شعر (دبرارت) وغيره.

أما أغراضه الشعرية فمثل غيره من فنون الشعر الاجتماعي «الحلي» يعالج كل الأغراض الشعرية وموسيقاه متجددة دوما ومستوحاة من حركة الطبيعة وتراث المجتمع الصوتي والغني وخصوصا ما يجسد معاناة الذات وتجربتها. وللريوي فنانونه من الشعراء الكبار والشاعرات الكبيرات من الذين تلج بهم الألسن في مجتمع هذا الفن.

والريوي إلى روح الشباب أقرب من كبار السن، وإن كان هو فن الجميع، إلا أن الشباب يضي عليه روح المحبة والحياة حينما يؤدونه بتكيف طارِب شجي في الأسامي والخلوصات الخاصة، للترويح عن النفس والتعبير عما يجيش فيها من أحاسيس.

كذلك في البادية أيضا ألوان أخرى من الفنون التقليدية الغنائية وهي ألوان مرتبطة بنمط حياة الإنسان في البادية كما هو الأمر في جبال ظفار وسواحلها.

(٧) فالغُرود في البادية مثلا يمكن مقابلته بفن شعر «المقود»

في مدن ظفار الساحلية، وهو نوع أيضا من الهداء - حذاء الأبل - وإن كان شعر «المقود» يختلف نكهة وأسلوبا وكذلك ما يعرف بـ «التركيز» في الجبل وقت رمي الحيوانات.

كذلك فنون النساء التقليدية متنوعة ومعمرة عن واقع حياة الناس بصورة عامة.

### الخلاصة:

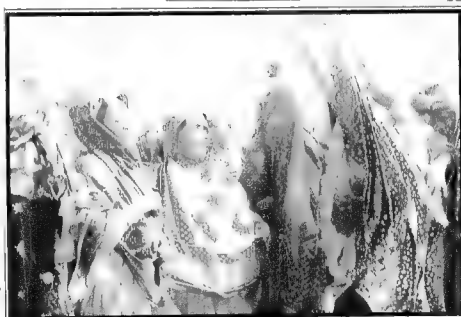
إن الفنون التقليدية في محافظة ظفار أصيلة في أساسها عربية في مبناها متميزة في النكهة والطعم مما يجعلها ذات شخصية متفردة بطابعها البيئي الخاص.

إن الفنون التقليدية في محافظة ظفار تعكس أوجهها من التراث

عن (الناتا) لكونه يعتمد طويل القصيدة أو القصيدة الطويلة. فهو فن طويل النفس - إن جاز التعبير - يؤدي غالبا من جانب واحد أي لا يعتمد أسلوب الحوار كما هو الأمر في (الناتا) أو الرجز. ولفن الريوي شعراء من الرجال ومن النساء فهو لون شعبي طارب ومحبيب إلى النفوس، يغني فرديا وجماعيا بدون



فننى الرجز



الهداء

ويأتي في مقدمة هذا اللغة وهي الوعاء الثقافي كما نعلم. وإذا ما فقد هذا فسوف يتبعه فقدان أمور أخرى تتعلق بالهوية الاجتماعية والتاريخ والشخصية الثقافية المتفردة لحافظة ظفار.

إن الجيل الجديد هو الذي بدأ بنأى بنفسه بعيداً عن هذا التراث، تصاعداً وأداءً ولا نحسب هذا إلا شعوراً بالنقص أو الدونية ولهذا تجده اليوم لا يندمج مع هذا التراث كما يجب، بل ويريد ألا يصيب عليه وخصوصاً اللغة فكانت هي ليست بعربية إذا ما تحدث باللغة الشجرية أو المهرية والبطهرية والحروسية والسقطرية كذلك.. فهذه لهجات أو لغات بل ولغة واحدة لها أجناسها الأدبية من أشعار وأمثال وأساطير وحكم وأمثال وهي تمثل بصدق حياة شعبنا.

ليس هذا فقط، إنما هي تختزن معاني كثيرة ومهمة من الماضي البعيد، قد يصعب علينا وجود مثل هذه المعاني أو تلك في اللغة الفصحى، وإن وجدناها قد لا نفهمها الفهم الحقيقي. وإننا نأمل من الشباب إدراك أهمية هذا التراث والتعامل معه بجدية واحترام باعتباره وجهاً آخر للتراث العربي الوطني والقومي مع مستوى التاريخ والثقافة بدون تعصب أو تحيز.

### الهوامش :

- ١ - لفظة محلية.
- ٢ - نسبة إلى شعر الزامل.
- ٣ - المقود من قياد الجمل في خلية نزع الماء من الأبار لسقي التزرع.

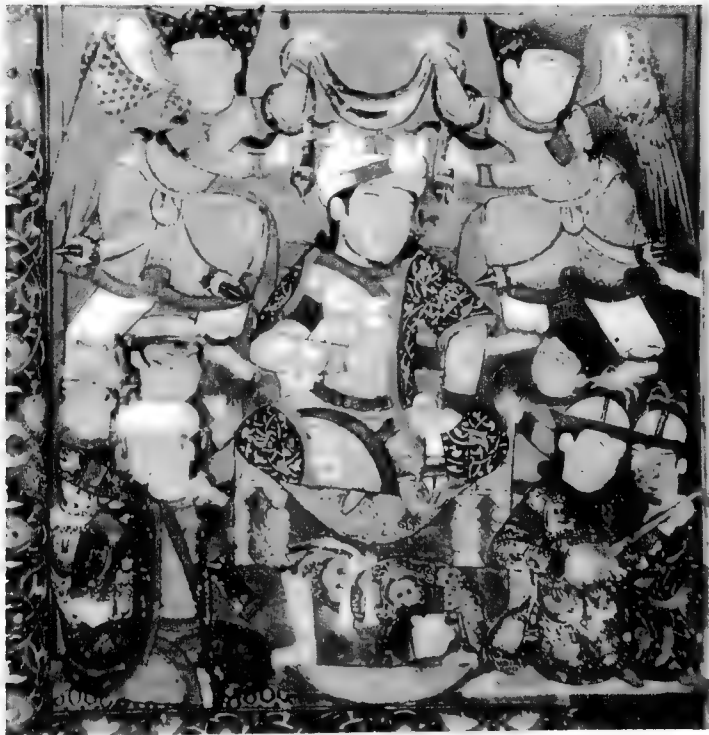
الحضاري الانتساني العربي والافريقي وديما الهندي أو الفارسي في بعض المكونات وهذا شأن التأثير الحضاري على مدى الأزمنة والعصور.

ففي كل مناطق الاتصال ، افريقية كانت أم هندية وفارسية بالسواحل العربية الجنوبية هي مناطق ذات حضارات انسانية وتراث فني لا ينكر تأثيرها بالمناطق المتصلة بها، كما تأثرت هي وتتأثر ايضاً.

إن التراث الفني الحميري في محافظة ظفار، يمثل اليوم أحد أوجه التنوع والتفاعل الأصيل في هيكل الفنون التقليدية لمحافظة ظفار، اكان ذلك على شكل ابداع فني وجداني أو عطاء عملياً تطبيقياً يمثل بالعادات والتقاليد وأوجه من أنماط الحياة الأخرى. ويمثل التراث الفني الحميري بفنون منطقة الريف الجبلي لمحافظة ظفار وتراث البادية ليس هذا فحسب بل أن المدينة والقرية في محافظة ظفار لتختزن اليوم ألواناً من أوجه التراث الفني الحميري، فلربما امتازت محافظة ظفار عن غيرها من المناطق الأخرى بهذا التراث الجنوبي العربي الأصيل والذي بدأ البعض - وللأسف - يعزب عنه بل ويتأفف وكأنما هو سية في جبين الحضارة المعاصرة.

وإننا لنعدو الشباب المثقف لتصحيح موقفهم نحو هذا التراث العربي الحميري، لأن هذا تراث المنطقة الحضاري ووجه أصالتها يخفي كنوزاً من المعاني الحضارية المهمة. فالعزوف عنه وعن التعامل معه يعني التخلي عن جزء أصيل ومهم من تراث المنطقة الثقافي والوجداني .





## الموسيقى العربية القديمة

**(قراءة في المصادر الغربية)** علي الشوك \*

\* باحث أنثروبولوجي وموسيقي وأستاذ جامعي يقيم في لندن.

بثقافتها السامية القديمة، كما امتزجت ثقافة العرب الانباط المهاجرين بثقافتها هذه لاسيما في عهد الفساسنة ولعل المزارم العربي الذي يقال له (زنابق) استمر من هذه المنطقة.

وكان وادي الرافدين، أو الهلال الخصيب، مركز الحضارة السامية. ثم تعرض العراق منذ القرن السادس ق.م الى مؤثرات فارسية. وفي ايران كان الملوك الساسانيون (بين ٢٢٤ - ٦٤٢ م) شديدي السولع بالموسيقى. كما أن الحيرة عاصمة العرب اللخمين. كانت مركزا حضاريا لهما. وعن طريقها انتقل الكثير من معالم الفن الموسيقي الفارسي الى العرب. عرفوا الجيتك (بالفارسية Chang)، وهو قيثارة صندوقها الى الأعلى؛ والطنبور (وهو عود طويل)؛ والصرنائية. ومن أشهر فنانين تلك الفترة الموسيقي الشليخ بالموسيقى النظرية بارياد الفارسي الذي بقيت الهانة تعزف في (مرو) حتى القرن العاشر الميلادي. وفيما يتعلق بالسلم الموسيقي لتلك الفترة بوسعنا الرجوع الى منظر من القرن العاشر يقول أن ياندورة بغداد (آلة تشبه القيثارة) المعاصرة له كانت تصنع وفق نظام موسيقي يرقى الى ما قبل الاسلام حيث يقسم الوتر الى اربعين جزءا مختلفا. وبهذا نحصل على ربع النوتة.

وفي الحجاز كانت الموسيقى مزدهرة بعض الشيء قبل الاسلام إذ كانت عكاظ مركزا يتوافد اليه المتنافسون من الشعراء والمغنين، وتلقى وتغني فيها والمعلقات. وفي مكة كانت العبادة تقترن بالتهليل والتلبية. وكان عرب الجاهلية يطوفون حول الحجر ويغنون. ويعتقد نولدكه أن هذه التلبية كانت عبادة للقرن. أما الموسيقى غير الدينية فقد لعبت النساء القيان دورا بارزا فيها في قصور الملوك والحانات والمضارب والبيوت. وفي تلك المرحلة كان الغناء يؤدي على طريقة (الترجيع) و(الجواب)، حيث تؤدي حروف المد في نهايات المقاطع الغنائية بطريقة الترعيش. وكان الايقاع يضبط بواسطة آلات القرع: الطبل والدف، والقصيب، والحق أن الزخرفة الحنية والتلونين في الايقاع، كانا وما يزالان من السمات المتميزة في الموسيقى العربية. وكانت موسيقى القرع أو القرع تصاحب الرقص أيضا، الذي يؤديه راقصون وراقصات يرتدون ملابس خيطة بها جلاجل، زيادة في ضبط الايقاع والاطراب؛ وهي ظاهرة كانت امتدادا لطقوس دينية قديمة على نحو ما كان الكنعانيون واليهود يفعلون.

في الأساطير العربية أن لك كان أول من صنع العود والدف والطبل وتنسب الى اخته دلال صناعة القيثارة أو المعزف. والاشارة الى اخته تؤكد الدور الذي لعبته المرأة في صناعة الموسيقى عند العرب منذ القدم.. وقد أوجد البدوي الحداء لكسر رقابة الزمل المحقق به من كل صوب. والحداء هو ترتيلة بحر الرجز في القريض العربي. ومن الحداء جاء الغناء. وكلمة (الحداء) العربية تقابلها (خادو) الاكثية وتعني: فرح، رضا. وفي اليمن القديمة عرف نوصان من الغناء، هما الحميري والحنفي، ولعل الأخير ضرب من التلبية الدينية، كما يقول نولدكه.

وقد ورد أقدم ذكر للموسيقى العربية في نص آشوري يرقى الى القرن السابع ق.م. جاء فيه أن الاسرى العرب كانوا يغنون أغاني الكدح ويعزفون على نحو أخذ بمجامع قلوب اسيادهم الآشوريين، فكانوا يطلبون منهم أن يزيدوهم طربا. ومن المرجح أن العرب كانوا منذ الألف الأول قبل الميلاد، شأن بقية الاقوام السامية، يمارسون طقوسهم الدينية مقترنة بالغناء، فقد كان التقرب الى الإله العربي النبطي (ذو النشارة) يقترن بالترانيل كما كانت قصور الملوك والموسرين تجتذب المغنيات (القبيان)؛ ومن أشهرهن الجرادتان اللتان يرد ذكرهما في كتب الأدب والتاريخ العربية. وكان غناء القيان يؤدي بمصاحبة المعزف على آلة (المعزف). كما عرفت آلات أخرى مثل المؤتر، والقصابية (ناي)، والمزمار، والقصيب، والدف، والمزهر. وفي بلاد الانباط كانت الموسيقى التي تعزف على آلات النبل Nebel، والكثما (القيثارة) والسميكية (وبالأرامية صبيكة) والوتج التي تذكركم بالفونكس Phoinx (الفينيقي) تأخذ بالباب اليونانيين ويقول هنري جورج فارمر: «وإذا صدقنا ما يقوله السوري بن صليبي (١٧٦١ م) فإن مقطوعات موسيقية وألحانها كانت Canon وصلت الى اليونان من الخارج. وحتى روما استعارت كلمتي anōba (النوب، بمعنى زمزمار) و Sarranae (السرنابة ؟) ...

وكان عرب الحجاز ينظرون الى اليمن كوطن أم للغناء العربي. وقد بدأت الهجرة من الجنوب - جنوب الجزيرة العربية - الى الشمال منذ القرن الثاني للميلاد، الأمر الذي ساعد على ازدهار الموسيقى في سوريا، وادي الرافدين، والحجاز. وفي هذه المرحلة كانت سوريا ما تزال تحتفظ

عام ٦٨٥ م صار العود العربي يصنع من الخشب واتخذ اسم «العود». وفي أغاني العود (أي الأغاني التي ترافقها موسيقى العود) يأتي الشعر في المرتبة الأولى، أما الموسيقى فيكون دورها تابعاً أو مصاحباً وتتألف بصورة عامة من لحن قصير، قد يخضع لكافة إمكانات الزخرفة.

ويعتبر ابن مسجح (توفي حوالي عام ٧١٥ م) ألمع

موسيقي ظهر في صدر الاسلام، وأباً للموسيقى العربية الكلاسيكية، وربما أول منظّر لها. تنقل بين سوريا وإيران وأماكن أخرى، واكتسب معرفة واسعة في نظرية الموسيقى، والغناء والعزف على العود، والمصاحبات الايقاعية له، التي ربما كانت من ابتكاره. وبعد أن هضم ذلك كله، وطرح ما كان غريباً على الذوق العربي، أرسى أسس نظام موسيقى عربي صميم، مع إغناءات فارسية وبيزنطية. وكان نظام ابن مسجح لآلة العود يشتمل على ثمانية «أصابع»، على النحو الذي يرد ذكرها في كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني، ودام هذا

النظام حتى القرن الحادي عشر الميلادي. وعلى هذا الأساس كانت توضع الألحان، وتعزف الموسيقى، بالتلاعب بالأصوات، وزخرفتها، وترعيمها، وما إلى ذلك، وهو ما عرف بالزوائد على غرار الزخرفة الاسلامية.

في القرن السابع الميلادي عرفت أربعة أوزان من

ونتيجة لتراكم المداخل المالية التي وفرتها الفتوحات الاسلامية، واستثمارات الأراضي المقطعة، ظهرت في صدر الاسلام وفي أيام الأمويين فئة من الناس ميسورة الحال كان في بسعها الانفاق حد البذخ أحياناً على وسائل الأهر والمثمة وفي مقدمتها الغناء. وفتحت بعض البيوت أبوابها لهواة هذا الفن وأصبحت أشبه بالتوادي الفنية المعاصرة<sup>(١)</sup>. وقد اشتهرت من بين هذه الدور الموسيقية، دار

المغنية «جميلة» التي كانت منتدًى للغناء والموسيقى، والرقص وحتى التمثيل وتأثر الشعر العربي في هذه المرحلة بالغناء وأثر فيه. فأوجدت أوزاناً شعيرية جديدة، أو تم تحويل بعض البصور القديمة واجتزأها حسب مقتضيات فن الغناء ويأتي هذا دليلاً على أن الحجاز هو السذي استحدث نظرية الغناء الجديدة عند العرب، استحدثها على يد موالى مكة والمدينة، ولم يستحدثها أهل دمشق الخاضعون تحت تأثير الحضارة البيزنطية ولا أهل البصرة والكوفة القريبون من فارس<sup>(٢)</sup>. وسيفي فن الموسيقى الاسلامي فناً عربياً في

جوهره مع مؤثرات فارسية، وبيزنطية، ثم تركية، حتى في العهد العثماني (بعد سقوط بغداد...).

ومنذ صدر الاسلام ازدهرت الأغنية العربية بمصاحبة العود. وكان العود يصنع من الجلود. وبعد أن دخل العود الفارسي، المعروف بالبربط، الحجاز، في حدود



الإيقاعات، ثم أصبحت ستة في أيام الأمويين، وفيما بعد ثمانية في القرن التاسع وتسمى هذه أدواراً وأبسطها خفيف الرمل، وإيقاعه في الموسيقى الغربية ٦ على ٨ من ذات السن؛ في حين يتميز خفيف الثقيل بضربات لا متناظرة تشبه النظام الإيقاعي الغربي في نمط ١٠ على ٨ (٣).

وكتاب الأغاني سجل جامع للتراث الغنائي والشعري العربي من الجاهلية حتى أيام هارون الرشيد، ويتألف من واحد وعشرين مجلداً، وهو مكرس في الأساس لموضوع المنة صوت (لحن) التي طلب هارون الرشيد إلى إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وتلميذ بن أبي العوراء اختيارها من بين الزخيرة الهائلة من الأصوات الغنائية التي جمعت من أيام الجاهلية حتى عصره.

ولعل اسماق الموصلي (٧٦٧ - ٨٥٠م) كان أبرز موسيقي أنجب العالم الإسلامي على الإطلاق. فقد كان مغنياً لا يبارى في قدرته على التصرف بصوت من النغمات العالية وانتقاله المفاجيء على نحو مذهل (٤). كما لم يكن دون ذلك في قدراته النظرية، رغم أننا لا نعرف شيئاً عن إسهاماته في هذا الحقل إلا عن طريق تلميذه ابن المنجم (توفي في عام ٩١٢م)، ومؤلف الرسالة الكاملة الوحيدة عن الموسيقى الكلاسيكية التي وصلت إلينا، وهي (رسالة في الموسيقى).

وهذه الدراسة تشير إلى أن السلم العربي الكلاسيكي (الذي دام حتى القرن الخامس عشر الميلادي) هو السلم الفيثاغورثي الاغريقي نفسه، سوى أن إبعاده تقراً إلى الأعلى بدلاً من الأسفل كما كان الحال عليه في السلم الاغريقي. ويتحدث سلمان شكر (٥) عن مخر الأوتار عند إبراهيم الموصلي، أي العزف على كافة الأوتار المعلقة مرة واحدة، ويقول في سياق حوار أجرته معه شهرزاد قاسم حسن: «كان العود ينصب على الخاضات، فأنذا ما ضربت كلها على المعلق تحصل على نوع من التوافق؛ وهذا في زمن إبراهيم (الموصلي)». ويشير إلى أن دائرة الماخوري عباسية الأصل، وتنسب إلى إبراهيم الموصلي؛ وعلى عهدة الاصفهاني أن هذا اللحن كان يغنى في المواخير. إلا أن هناك - القرن الخامس للهجرة - من قال إنه كان - أي إبراهيم - يعزف الأوتار مخراً مما يحدث نوعاً من المركبات الصوتية Chords أو التوافق Harmony. بيد أنني وقفت في كتاب دار Pelican عن تاريخ الموسيقى على كلمة (ماهوري) في سياق

الحديث عن الموسيقى السيامية، لعلها تذكرنا بالماخوري. جاء في الصفحة ٨٤ من الجزء الأول من هذا الكتاب ما يلي: «كانت الفرق الموسيقية السيامية على نوعين أساسيين ما زالاً قشامين حتى يومنا هذا: طاقم يعزف داخل البيوت (ماهوري) قوامه آلات موسيقية عذبة الانغام تشتمل على الوتريرات وتستعمل عند الاعراس والمناسبات الأخرى. وطاقم يعزف خارج المنزل Piphat قوامه آلات موسيقية عالية النغم (تغلب عليها الطبول، لكن بدون وتريرات تستعمل في المهرجانات الدينية البوذية وفي الموسيقى العسكرية). أن

نظرية بلغت في عددها زهاء مئتي مؤلف، كتبت بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلاديين، من أبرزها وإقدمهما (رسالة في خبر تأليف الألقان) للفيلسوف الكندي (المحتوى حوالي ٨٧٤م) التي توجد مخطوطتها في المتحف البريطاني، وتستند في معظمها إلى مراجع أغريقية، ويسرد فيها ذكر لنظام التدوين الصوتي (الموسيقى) بالحروف الأبجدية وهناك كتاب الفارابي (توفي حوالي ٩٥٠م) الموسوم بكتاب الموسيقى الكبير، وهو أهم كتاب موسيقى إسلامي ظهر إلى الوجود.

ومن أقوال الفارابي: «الأوتار إذا كانت متعددة لاحتاجت إلى اصطحاب، وهو في اللغة تجاوب الأصوات. قال الشاعر: إن الضفادع في القصدان تصطبح» مما يورث انطبعا بأنه قد يشير إلى التوافق- أي الهارموني - في الموسيقى. ومن بين الأدلة على أن المصاحبة (الموسيقية) والغناء لم يكونا دائما متساويي النغمات in unison، بل هما مختلفا اللحن، ما جاء في كتاب الأغاني عن إبراهيم بن المهدي، والذي قال إن الشيطان ألهمه بلحن ومصاحبته وكما يقول -باربيير Barbier في كتابه (إبراهيم بن المهدي) ص ٣٠٧: «إذا كان المقصود بذلك تسابق النغمات لم تكن هناك ضرورة لذكر المصاحبة وسئل من كان يعزف على العود مصاحبة لغناؤه: «أي ضرب من الغناء هذا؟» فأجاب «حجاء» «والمصاحبة؟» قال «رمل». وفي هذا إشارة إلى درجة من الاستقلالية بين اللحن والمصاحبة إلى حد أنها تشتمل على فوارق في الإيقاع (خوليان ريبيرا، عن كتاب الأغاني ج ٥، ص ٥٣، ساسي).

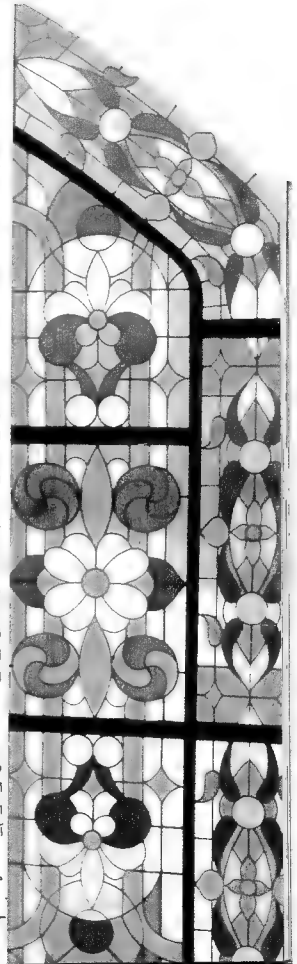
وكسان الخوارزمي يسمي الأكتاف (أي الجواب بالعربية) في كتابه (المفاتيح)، المسافة التي بالكل (وهو) اصطلاح يوناني في واقع الحال؛ ويسمى النخوة العليا «صياح» والدنيا «سجاح». كما أشار إلى الفاسمات والرابعات، التي تتطابق مع خامسات ورايعات السلم الغربي الحديث. ويقول خوليان ريبيرا إن هذه الطريقة التي ورد ذكرها في (المفاتيح) تؤكد النتائج التي توصل إليها لاند Land في دراسته عن الفارابي بأن المسلمين استعملوا السلم الطبيعي Diatonic المستعمل حاليا في أوروبا.

وفي كتاب ابن سينا (الشفا) فصل مهم جدا عن الموسيقى، يتطرق فيه مؤلفه إلى ذكر ضرب من الزخرفة اللحنية لأول مرة، هي بالتحديد: عزف الأوتاف (أي النخوة

مقارنة بين مقام الماخوري وموسيقى الماخوري السيامية من شأنها أن تؤكد على مثل هذه العلاقة أو تنفيها ومع ذلك، يبدو لنا أن اشتقاق كلمة (ماخوري) من (مخر الأوتار مخرًا) مستبعدا.

ومع أن الموسيقى العربية شهدت ذروة ازدهارها في العصر العباسي الأول إلا أن هذا الفن واصل تألقه حتى في عصور الانحطاط السياسي، وحظي بالاهتمام حتى في الأوساط الأكاديمية، حيث أصبح أحد فروع التربوع الرياضي (الحساب، والهندسة، والفلك، والموسيقى).

وفي أثناء ذلك دخلت العالم العربي آلات موسيقية جديدة، وظهرت مؤلفات وأبحاث



تقوى عليه ريتاه. وإذا رأى زرياب أن الصوت صاف وقوي وعذب ولا تشويه خنة أو تآتاة، ولا يشكو صاحبه من متاعب في التنفس، وإذا كان المرحش يملك شخصية تصلح للغناء، تم قبوله.

ومن المعروف أن الشرق كان مهد العديد من الآلات الموسيقية المعروفة اليوم، وبعض هذه الآلات تطورت، أو ابتكر

في العالم الإسلامي..

ويقول Ederly في كتابه B. (From The hunter's

Bow). «هناك أكثر من

١٢٠ آلة موسيقية عربية

معروفة اليوم، ونصفها

على الأقل كان معروفا منذ

القديم، وكثير منها كان

أصل الآلات الحديثة. فقد

كان هناك اثنا عشر وثلاثون

صنفًا من الأعواد، وأثنا

عشر صنفًا من آلات

القانون، وأربعة عشر

صنفًا من الآلات الوترية

التي تعزف بالقوس وثلاثة

أصناف من القيثارات،

وثمانية وعشرون من

النايات، وأثنا عشر

من الأبوا، وثمانية أصناف

من الأبواق، وعدد لا حد له

من أصناف الطبول» (ص

٨٩).

**ومن الآلات الوترية**

**التي كانت تستعمل في العالم العربي والإسلامي:**

١ - ١ - العود، وعدد أوتاره من ٤ إلى ٨ أوتار.

ب - الماندورة Mandore، وهي آلة مطربة عن أخرى ذات عنق مسترق لها صندوق على شكل خنجر، وفيما بعد

الثانية) والخامسة، أو الرابعة، في وقت معاً مع النغمة الأساسية؛ ويسمى ذلك «تركيباً»، وهو ما يقابل الأورغانوم في الموسيقى الغربية، رغم أنه يختلف عن أورغانوم القرون الوسطى في أوروبا الذي هو عبارة عن مضاعفة كل نغمة من نغمات اللحن بالنغمة الرابعة أو الخامسة الكاملة لها، فيصبح اللحن ليس مؤلفاً من مجموعة نغمات منفردة، بل

من مجموعة نغمات

مزدوجة، كل واحدة

منها تؤدي أنياً مع

رابعتها أو خامستها.

وإلى زرياب (٦)

ينسب إضافة وتر

خامس للعود.

واستبدل زرياب

المضرب الفخشي

الذي كانت الأوتار

تغرز به، بريشة نسي،

جعلت العزف على

العود أخف بفضل

مرونتها، وقد أدخل

زرياب إلى الإنسداد

بدعاً جديدة فيما

يتعلق بالأزياء،

والمأكول والعطور،

وطرائق جديدة في

تعليم الموسيقى: كان

يطلب من تلميذه أن

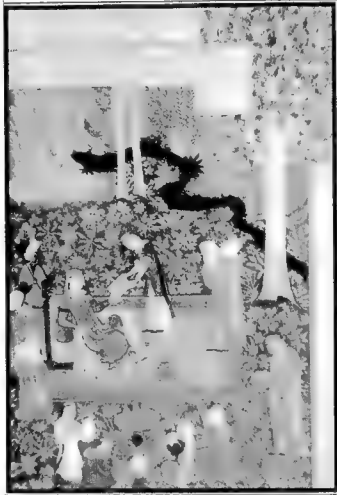
يتخذ مقعده على

وسادة جلدية ويطلق

صوته. فإذا كان

صوته قوياً باشر

بتعليمه دون مزيد من التمهيد، أما إذا كان ضعيفاً فعند ذاك يطلب منه أن يشد بطنه بقماش عمامة ليكون ذلك أيسر له عند إطلاق صوته. فإن لم يفتح التلميذ فكيه بما فيه الكفاية، كان زرياب يطلب منه أن يضع في فمه قطعة خشب عرضها زهاء ثلاثة أصابع، طول الليل، ليعتاد على فتح فمه. ويطلب منه أن يردد «يا حجام» أو «ه» بأعلى ما



٢ - القانون ، ويتسع لخمسـة وسبعين وتـرا تشـد فوق آلة على شكل مستطيل، وتقمـز أوتارـه بالريشة أو بمضرب عاجي.

٣ - السنطور، وهو الى جانب القانون، من الآلات السابقة للبيانو، ولعله يرجع الى الأسور Asor (الآشوري). والصنف الشائع منه طوله قدمان وعرضه قدم، ويعلق على الرقبة، وتقمـز أوتارـه إما بريشة، أو بمطرقتين خشبيتين. ويقتـرن بالسنـتير Psalter اليوناني الذي سبق الأورغن (٢٠٠ ق.م.).

٤ - القيثارة، وكانت تشتمل على خمسـة أوتار، وصندوقها من صدف السلاحف والخشب.

### ومن آلات النفخ:

١ - الأورغن : ويعتقد أنه وجد في الأصل في بلاد العرب، وعرف الأورغن الهوائي في مرحلة سابقة، رغم أن أول وصف له جاء في مسلة في اسطنبول أقامها ثيودوسيوس في القرن الرابع الميلادي، وكانت لهذه الآلة ثمانية أنابيب وتتطلب لنفخها بالهواء ولدين. ويقال أن الأورغن المائي اخترعه موسيقي مصري في القرن الثالث الميلادي، يدعى ستيسيبيوس الاسكندري.

٢ - الناي، وأصنافه كثيرة، من القصب والخيزران.

٣ - الأوبو، وقد سبق الحديث عن عدد أنواعه.

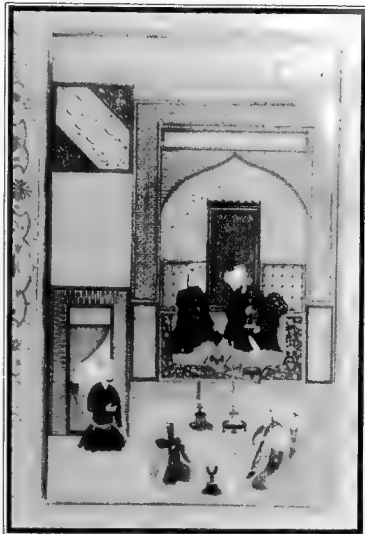
٤ - مزمار القربة Bagpepe.

### آلات القرع :

١ - الإجراس ، وكانت تستعمل مع الطبول في الحروب.

٢ - الطبول ، وأصنافها عديدة، منها النقارية Kettledrum، وإطارها من النحاس، وغطاؤها في الرق (مثل الآلة الحالية في الغرب) . وكان الضارب عليها يتحزم بها، ويضرب عليها بسوط من شعر الجمال. وهناك الطبلـة المطوقة، والطبول المربعة، وغير ذلك.

٣ - الدف، ويدعى طاراً أيضاً



سميت الغيتار الموريسكي، أو الرباب ذات القوس.

ج - البندورة (تشب القيثارة) Pandore، ومنها تطورت الماندولين في الغرب.

د - الساز Saz، يعق رقيع جدا.

هـ - الشاهروز، وهو مطور عن الساز.

و - الرباب : في السابق كان لها وتران من المعى، وتقمـز بالأصابع أو بمضرب، ولها مدى ست نوطات. وفيما بعد صارت تعزف بقوس. وفي أوربا عرفت باسم Rebeck. وفي عصر النهضة كانت تقتـرن في فرنسا برقصـة الجيغ gigue ومن الرباب تطورت آلة الكمان.



في معانيها الفنية مع الكلمات العربية: مجرى، ومطلع أو مركز، وبيت، لكننا بصرف النظر عن القرباية في المعاني اللغوية، لا نعرف شيئاً عن العلاقة الموسيقية بين الكوندكتوس اللاتينية والمجرى العربية. ان بعض الكوندكتي *conduetti* (جمع *conduetus*) هي على شاكلة الرونديو والبالاد، اللذين كانا معروفين لدى شعراء التروبادور الذين قد لا يكونون هم مبتكرى *gaya ciencia*، ولكن حري بنا أن نكتشف متى أوجد هؤلاء الشعراء هذا الفن، خاصة وأن شعرهم وحياتهم لها بصمات إسبانية. ان جي بي تريند *J.B. Trend* يرى أنهم تأثروا في أساليبهم وحتى في مواضيعهم بمسلمي إسبانيا، كما أن اسمهم يذكرنا على نحو أكيد بكلمة طرّاب العربية، وهي النقطة لم تقرب عن بال الكثيرين.

ولعل الأسبان الذين اقتبسوا الشعر والقافية العربيين، على نحو ما فعلوا في الفلانسيو *villancico*، تبنوا الموسيقى أيضاً. وهذا أمر غير مستبعد عندما ندرك أن ضرب الريشة على أوتار العود الاسلامي أو البساندورا هي التي تعطي

وقد أوجد العرب ضرباً مختلفاً من الأغاني من بينها اسرناد الأوروبية المعروفة. في أثناء عزفها كان العازف المصاحب للغناء يستعمل طريقة توقيع النغمات على (الوتر) توقيعاً متعاقباً بسرعة والعزف بتقر أوتار الآلات القوسية (الكمان) باليد.

لكن معظم الأغاني العربية كانت ذات طابع فولكلوري، وربما يعود هذا إلى أن التراث الموسيقي العربي كان ينتقل شفاهاً ولا شك أنه من السهل اليسر تذكر مثل هذه الأشكال الغنائية دون سواها من الأصناف المعقدة التي ربما ضاعت لهذا السبب، أي لعدم تدوينها.

وأول مرة ظهر فيها ذكر أسماء بعض الآلات الموسيقية العربية - الفارسية في إسبانيا كان في القرن الرابع عشر في كتاب *Libro de buen amor*، وهي آلات ظهرت صورها قبل ذلك بقرن في أغاني سانتا ماريلا لوفونسو الحكيم، كان من بينها *atambor* (الطنبور)، و *guitarra morisca* (قيثارة عربية)، والعود *aud*، والرياب *rabab* والقانون *canon*، وصنوج الصفر *sonajas de azofra*، والشبابة *axabebe*، والنظير *annaffil*، والطبل *atambal*، والبوق *albogon*. ومعظم هذه الآلات انتقلت هي وأسمائها إلى أوروبا ولم يكن لدى الأوروبيين قبل ذلك سوى الروتة *rote* والقيثار *harp* من بين الآلات الوترية. وكانوا يعتمدون في دورنتها على أذانهم فقط. لكن الحال تغير بعد استعارة الآلات الموسيقية ذات العتب (الخطوط المستعرضة على عنق الآلة عند وضع أصابع اليد اليسرى عليها أثناء العزف وتحديد النغمة المطلوبة). ولعل أوروبا الغربية استقت القدودين الموسيقي الإيجدي من الموسيقى الإسلامية على العود، كما هو الحال في مدونة سوكبالة *De harmonica institutione* رغم أننا لم نحصل على دليل قاطع للبصمات الإسلامية بهذا الصدد إلا في مرحلة متأخرة عندما تم الاعتراف في كتاب لاتيني يرقى إلى ١٤٩٦ - ١٤٩٧ بأن العلامات الموسيقية التي تشير إلى الوتر أو الأصبع الواجب استخدامه المذكورة في هذا الكتاب كانت تنسب إلى عربي من مملكة غرناطة. وفي حديث *Odo of Cluny* (٩٤٢) عن النغمات الثماني، يطلق على الأوتار أسماء ذات مظهر سامي، ثلاثة منها عربية، وهي *Schembs* (شمس)، و *Caemter* (قعر)، و *nar* (نار). ومن الملاحظ أن كلمات مثل *stanza*، *estribillo*، *conduetus* تتطابق في دلالاتها الأصلية

تبناها هؤلاء النظريون الذين يتنصرون إلى ما ياث يدعى بالمدرسة النظامية، بالاساس إلى (كتاب الادوار) لصفي الدين الذي كان أول كتاب ذي قيمة وصل إلينا منذ أبحاث ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) وابن زيلة (ت ١٠٤٨ م) كما يقول الدكتور أوبن رايت، ومن أبرز هذه المؤلفات (شرح كتاب الادوار) لولانا ميارك شاه و(درة التاج في غرة الديباج) لقطب الدين محمود الشيرازي؛ و(مقاصد الالاحان) لعبدالقادر المرافعي (١٣٥٠ - ١٤٣٥ م). على أن مؤلفات صفي الدين وقطب الدين لم تنطرق إلى الشكل الموسيقي سوى أن كتاب (الشرح) لمبارك شاه يتضمن بعض الاشارات عن (النوبة) وحركاتها. ولا تفل عن تفاصيل عن الشكل إلا في القرن الخامس عشر، في مؤلفات عبدالقادر المرافعي، كما جاء في كتاب أوبن رايت (النظام القامعي للموسيقى العربية والفارسية بين ١٢٥٠ - ١٣٠٠ م) المنشور عام ١٩٧٨ عن مطبعة جامعة أوكسفورد.

واختلفت الآراء حول التأثير العربي على الغرب في الموسيقى النظرية. وبهذا الصدد يقول هنري جورج فارمر: «إذا كان يوسع المرء أن يقول بلا تردد أن الفكرة القديمة القائلة أننا مدينون في موضوع القطع الصلجي solfeggio إلى مصدر عربي بعيد الاحتمال، فإن المصادر الأخرى المرجحة مشكوك في صحتها أيضاً، كما أن استعمال المسلمين للهارمونية، حسب مفهومنا نحن، على نحو ما يذهب إليه ريبيرا بحماس، غير صحيح أيضاً». ويعترف فارمر بأن العرب استعملوا ما يدعى بالتركيبات، أي العزف في آن واحد على الربعة والخامسة، أو الاكتاف (الجواب)، مع نوعيات أخرى، بيد أنه يؤكد على أن هذا لم يكن سوى زخرفة (زائدة) نادرة للنحن. وفي ضوء استعملاتهم التركيبات، يمكن طرح السؤال الآتي، كما يقول فارمر، كيف لم يطور المسلمون الهارمونية؟. أما الجواب على ذلك فهو أن المسلمين في عصورنا الوسطى، كما يقول فارمر الما بمبادئ الهارمونية وفق المفهوم الاغريقي للهارمونية، خيراً مما فعلت أوروبا، غير أنهم طبقوا مبادئ الهارمونية أقبياً، واستمروا على ذلك، بينما عت أوروبا مفهوم الهارمونية العمودية منذ القرن التاسع. ومن جهة أخرى يؤكد فارمر على أن المسلمين برزوا على الأوروبيين في مجال آخر، في «فيضات قلب الكون» كما تدعى إيقاعات الموسيقى الاسلامية المطلقة واللامحدودة.

الإيقاع المميز للأغنية. ولا شك أن من أبرز ملامح الموسيقى الاسلامية التي أثرت في اسبانيا وحتى في أقطار أوروبية أخرى، المellema، وبالانجليزية gloss التي تقابل (الزائدة) في العربية التي أعترها جي بي. تريند مشابهة للاراييسك في فن المذجين Mudéjar. وتحتفظ اللغة الاسبانية بكلمات عربية ذات صلة بعالم الموسيقى، مثل cante (غانية)، hud (حذاء)، anxle (تشفيد)، leile (ليلة). ثم أن كلمة maskar الانسانية التي تقابلها كلمة masker الانجليزية، وتعني (المقنع، المتكبر، المرتدي قناعاً) (وهو الممثل المسرحي) مشتقة من كلمة (مسخرة) العربية، كما يؤكد هنري جورج فارمر.

وقد خلف الباحثون المسلمون منذ الكندي (ت ٨٧٤ م) وحتى الجرجاني (ت ١٤١٣ م) دراسات مهمة في الموسيقى النظرية. وما كتبه الفارابي وأخوان الصفا في علم الصوت كان متقدماً على اليونانيين، ولا شك أنهم اعترفوا بفضل اليونانيين كاستاذة لهم لكنهم كانوا يملكون حساً تقدياً عالياً يؤهلهم لتشخيص أو رفض بعض الأخطاء اليونانية الفاضحة، كذلك التي تتعلق بالصوت؛ فقد كان اليونانيون يعتقدون أنه ينتقل من العين إلى الجسم ثم صبح الحسن بن الهيثم هذا الرأي الخاطيء، وقال بانتقال الضوء من الجسم إلى العين. ويقول هنري جورج فارمر: أن التعليقات العربية على كتاب المباديء في الهندسة لافليدس وكتاب النفس لارسطو لابد أن يكون لها ما يوازيها في الفنون التأملية كالموسيقى.

وبلغت الدراسات النظرية الموسيقية الاسلامية ذروتها عند صفي الدين عبد المؤمن الأموي البغدادي (ت ١٢٩٤ م) في مؤلفه (كتاب الادوار) الذي ربما ظهر عام ١٢٥٢ م (قبل سقوط بغداد بستة أعوام)، و (الرسالة الشرفية) التي ألفها في حدود عام ١٢٦٧ م لشرف الدين هارون. وكان صفي الدين موسيقياً صاحب حظوة في بلاط المستعصم آخر خلفاء بني العباس، وناظرًا لمكتبة، وخطاطاً أيضاً. وقد شهد دمار بغداد، ونجا من الموت بفضل صوخته الموسيقية كما يقال. ويعتبر النصف الآخر من القرن الثالث عشر الميلادي واحداً من أهم المراحل في تاريخ الموسيقى النظرية العربية والفارسية. لقد شهد ظهور عدد من الكتابات النظرية امتد تأثيرها حتى يومنا هذا. وتستند الاساليب التحليلية التي

لألوان المثيرة للشهوة. وهو ما يلمس في موسيقى شمال أفريقيا والمغرب. لكن مثل هذه المؤثرات تبقى ثانوية وغير مباشرة، ما لم نقف على نماذج وثائقية. ومن بين هذه النماذج يذكر خوليان ريبيرا لحنا في القرون الوسطى كان يغنيه المسلمون والمسيحيون على حد سواء في شبه جزيرة الأندلس بأسرها؛ ومن كلمات هذه الأغنية

Calvi vi calvi calvi orabi وكانت شائعة جدا الى درجة انها أصبحت من الأمثال الدارجة. ويعتقد ريبيرا أن calvi ما هي الا «قلبي» العربية، وهي كلمة شائعة الاستعمال في الشعر والغناء في الأوزان كلها. واما orabi فلعل المقصود بها كما يرى، عريب الشاعرة والغنية العربية، التي كانت لها قصيدة مغناة ملهعا «ماذا بقلبي».

ويشير - ريبيرا - الى الكانسونييرو *cancionero*، وهي مجموعة من الأغاني الشعبية في القرون الوسطى تحتفظ بها مكتبة القصر الملكي بمدريد وتشتمل على أغان كانت تغنى في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقد قامت كارولينا ميخالس بدراساتها وتحقيقاتها في مسعى للشعور على جذور أندلسية فيها. فاكتشفت أن لهذه المجموعة جذورا قديمة. بيد أن الدارسين الأجانب وجدوا فيها لغزا محيرا. فقد وجد فيها ريمان Riemann ثلاثة أشياء لافتة للنظر: أولا، أن الغناء الأسباني تطور بصورة مستقلة عن الفن الأوروبي (على سبيل المثال، انه استغرب حين لم يجد أي نمط في الاتباع الموسيقي *canon* في هذه المجموعة التي تشتمل على ٤٦٠ كانسونييرو، أي أغنية)؛ ثانيا، أن أسبانيا على صعيد التأليف الموسيقي كانت في نفس مستوى معظم الاقطار الأوروبية المتحضرة؛ ثالثا، وهي في الموسيقى المجردة (موسيقى الآلات) ربما كانت في مقدمة هذه الاقطار جميعا. ويتساءل ريبيرا قائلا: «إذا كانت الكلمات، وفي المقام الأول المقطوعات الموسيقية في هذه الكانسونييرو تحمل نفسا عربيا، وإذا كان هناك دليل على أنها كانت نتاج مدارس عربية، الا يحل هذا لغز ريمان؟» ويرد قائلا: «وحسب هذه الكانسونييرو يحد ذاتها أن تقدم لنا الدليل القاطع، فمعظم أغانيها مؤلف على طريقة الزجل. وبعضها على غرار زجل ابن قزمان (الأندلسي) وهذه مقاطع من الكانسونييرو المشار إليها:

من تودين ان تصحبي معك

يا إلهي!

وفي حين المح هنري فارمر الى انه من المحتمل ان يكون «التركيب البدائي» الذي استعمله الأوروبيون كان «سلفا» للأورغانوم الأوروبي، فقد اعتبر بيلاييف ذلك أمرا أكيدا. وقد قام لورنس يكن Laurence Picken بدراسات مقارنة في أرياف تركيا لوجود سلاص مشابهة لدراسات أوسينسكي وبيلاييف في تركستان، ويقول Picken إن وجود هذا الشيء في آسيا الصغرى، يقدم الدليل على أن «أداء الرابعات والخامسات يمكن أن يوجد جنباً الى جنب مع أعمال هارمونية متطورة نسبياً» وهو شيء ساعد في معظم البلدان الإسلامية. وعلى غرار بيلاييف يحيل Picken الى الاعتقاد بوجود جذور قديمة لهذه البوليفونية المبكرة أي الأورغانوم Organum، ويقول انه «لما كانت الأعداد ذوات الرقبة الطويلة» أي الباندورا، «قديمة جداً» في تلك المنطقة فلا يمكننا أن ننفي احتمال أداء البوليفونية على الأعداد الحثية القديمة (الآلاف الأولى ق.م) ومع هذا فإن البيانات الوثائقية تدلنا عن استعمال الأورغانوم عند الشعوب الإسلامية قبل العصور الحديثة نسبياً، كما يعقب فارمر، ذلك الاستعمال المتزامن للرابعات والخامسات، والأوكثاف، لم يكن معروفا عندهم قبل القرن التاسع الميلادي.

وكان المستشرق الأسباني خوليان ريبيرا (١٨٥٨ - ١٩٣٤) من المخلصين جدا للرأي القائل بوجود مؤثرات عربية في الموسيقى الأسبانية وكذلك الأوروبية وقد ضمن آراءه هذه في كتابه (الموسيقى في بلاد العرب وإسبانيا). وما جاء في هذا الكتاب أن العرب الأندلسيين صنعوا أصنافا مختلفة من الأعداد: سورانو (أعلى الأصوات)، وباريتون (الجهير الأول)، وما الى ذلك وابعاد مختلفة من الأوتار كما صنعوا العديد من الآلات الأخرى من العائلة نفسها، مما كان يغمز بالأصابع أو بالريشة. وقد انتقلت هذه الآلات الى أسبانيا ثم الى أوروبا مع أسماؤها مثل العديد من الآلات الموسيقية والإيقاعية الأخرى التي مر ذكرها.

وبصدد الموسيقى الشعبية الأسبانية وما تحمله من مؤثرات عربية يستشهد ريبيرا برأي رافائيل ميتخانا في قوله : «أن معظم الموسيقى الشعبية الأسبانية التي تم حفظها تتسم بالاقراط في الزخرفة وبالتضارب الإيقاعي بين الغناء والآلة المصاحبة له، وكذلك بالنزعة المتحررة المنفلتة في الزخرف، والمزاج الكئيبي والمخت في الأغنيات، والاقراط في

آه ، فاطمة، فاطمة فاطمة

تلك الجارية الإندلسية الفاتنة

حبها يمزق نياط قلبي...

وجاء لحنها على النحو الآتي:

مي لا صول مي دوري مي

ري دو سي لا، لا سي دوري مي (ري مي)

ويبدأ المقطع الشعري بأول هذين اللحنين، ثم يعاد ثلاث مرات، وينتهي باللحن الثاني أي على النحو الآتي: 111 ب. وبهذا يتطابق تماما مع الشعر وهو إيقاع مشابه لما كانت عريب تستعمله ثم أن مدى الأصوات في هذا اللحن لا يتجاوز الأكتاف، وهو أسلوب الموصل. ومما تجدر ملاحظته أن الرباعيات العربية تأتي أشطارها الشعرية على شاكلة: 111 ب. أما الرباعيات الفارسية فهي على نمط ب 1 ب. أن ترتيب الرباعية الموسيقية الفارسية، وفق رأي ريبيرا، أغنى في صنعتها من الإندلسية، ذلك أن المقطع (1) في الموقع الثالث يعطي الموسيقى كل زخمها، ثم ينتقل بعد ذلك في خاتمتها إلى المقطع الأول، بينما يبدو تكرار المقطع نفسه ثلاث مرات متتاليات، كما هو الحال في الزجل الأسباني (الاندلسي)، أكثر رتابة. لكن مع هذا فإن هذه الرتابة تيسر مهمة العامة في المشاركة حيث تصفي الجوقة إلى ثلاث أعادات للمقطع نفسه الذي ستؤديه.

ويتحدث أيضا عن أناشيد أو أغاني Cantigas الفونسو الحكيم (القرن الثالث عشر). فمع أن عددها قارب فيما بعد الأربعمئة أغنية، إلا أنها كانت في بادئ الأمر مئة في الأصل، وذلك كما جاء من أقدم نسخة من هذه الأغاني وبكلمات الفونسو الحكيم نفسه: «هذا هو العمل الذي تقدم به الفونسو هدية للقديسة ماري، وهو عبارة عن مئة أغنية ألقت إكراما لها ولعجزاتها». وهذا يذكرنا تماما، كما يقول ريبيرا، بالمئة أغنية التي تم جمعها لهارون الرشيد، التي كانت موضوع كتاب الأغاني لأبي الفرج.

والفونسو الحكيم هو واضح أشعار هذه المجموعة. فمن وضع الحانها؟ في مخطوطة الاسكوريال التي تحتوي على هذه الأغاني، توجد صور لموسيقين يعزفون على آلاتهم، وهناك صورة متميزة بوضوح لموسيقى مسلم يعزف على آلة وترية، وإلى جانبه مسيحي ينظر إليه فاغر الفم، مما يورث

انطباعا بأنه يغني بمصاحبة موسيقى المسلم. فهل يمكن أن يكون هذا السلم هو واضح موسيقى أغاني الفونسو الحكيم، كما يشاعل خوليان ريبيرا؟

ويقدم ريبيرا تحليلا تفصيليا للرسم الموجود في الصفحة ١٢٥ من مخطوطة الاسكوريال J.6.2، في محاولة للوصول إلى هوية العازف الموسيقي الذي قد يكون هو ملحن أغاني سانتا ماريا التي ألف أشعارها الفونسو الحكيم، فيقول: «... المغربي المرسوم في النقش ... لا يعتمر بعمامة، ولا هو أسود؛ أن بشرته سمراء لكن من الطراز المائل إلى الصفرة الذي نشاهده في الأندلس اليوم. وقد رسم وجهه أكبر من بقية الوجوه وبضربات ريشة مختلفة عن تلك التي استعملت لرسم الموسيقيين الآخرين، وموضع المسيحي الذي يغني أمام المغربي إلى عين القاري، أما المغربي فإلى يساره، وهذا يعني أن المغربي هو في الحقيقة إلى يمين المسيحي في الصورة. وفي جميع المنمنمات يكون موقع العازف الرئيسي هكذا. وتنعكس طبقة الموسيقيين الاجتماعية أيضا في هذه المنمنمات، فأولئك الذين هم إلى يسار القاري يرتدون جزمات ذهبية، بينما لا يرتدي مثل هذا الشيء من هم إلى يمينه. وهكذا فإن المغربي يحظى بمركز مشرف، أكثر من المسيحي... وهو يعزف على آلة وترية جليلة وقدمت له الفخمة أيضا، القرينة التي لا تنفصل عن الموسيقى المغربية، كما نعلم.

ويواصل ريبيرا كلامه متسائلا: «ألا يمكن إذن أن يكون هذا المغربي هو الفنان الذي وضع موسيقى الكانتيفاز للفونسو؟ أن وجوده هنا في الرسم، وهو المسلم الوحيد بين العديد من المسيحيين (هناك رجل وامرأة يبدوان عبريين) قد يعزز هذه الحقيقة. اسمه؟ هناك وثائق عن الفرقة الموسيقية المغربية في بلاط سانشو الرابع، مع قائمة بالموسيقين (المسلمين) الذين تتألف منهم باسمائهم العربية، غير أننا لم نعثر حتى الآن على قائمة باسماء موسيقيين والد سانشو، الفونسو العاشر (الحكيم).

والأهم من ذلك أن قراءة تقنية لآحان هذه الأغاني تثبت على أن المسافات الصوتية فيها أشبه بأسلوب المنمنمات الموسيقية الإسلامية. وهذا يقدم دليلا آخر على المؤثرات الإسلامية في هذه المجموعة الغنائية الأسبانية المهمة.

## الهوامش

١ - شوقي شيف : التطور والتجديد في العصر الأموي، ص ٢٧، دار المعارف بمصر الطبعة الخامسة

٢ - المصدر السابق، ص ٢٨.

3 - The Pelican History of Music, vol. 1 p.124,  
Editd by Alec Robertson and Denis Stevens,  
Penguin Books, 1982.

٤ - روى صاحب الأغاني أن مغنياً تلقى في مجلس الخليفة الواثق بصوت خلاصة قال لإيه المغني مخارق نظراً شراً حتى إذا خلا به قال له : ويحك، أتدري أي صوت غنيت؟ إن اسحاق جعل صبيحة هذا الصوت بمنزلة طريق شيق ويعر صعب المرتقى، أهد جانيه ذلك الطريق حرف الجول، وعن جانبه الآخر الوادي، فإن مال مرتقى عن مصحته إلى جانبه الوادي هوى، وأن مال إلى الجانب الآخر نطعه حرف الجبل فكسر - أغاني ٥ / ٢٠٥ طبعة ساس، عن كتاب شوقي شيف: العصر العباسي الأول، سلسلة (تاريخ الأدب العربي) ص ٦٦، الطبعة السادسة دار المعارف بمصر.

٥ - الموسيقى العراقي المعاصر، والمعارف على العود، المعروف بتأكيده التي جاءت امتداداً لطريقة الشريف محيي الدين حيدر.

٦ - كان زريب مولى عند المهدي، الطليعة العباسي، وتتلذذ على اسحاق الموصلي، واتقن اغانيه بسرعة، ورافق استاذاه في الغناء، وخاصة في أداء الأصوات العالية، وهاجر إلى الأندلس خشية أن يكيد له استاذاه وفي الأندلس توافرت له فرص التقدم والنهوض.

## المصادر الأساسية :

١ - آتش، جي. فارمر : موسيقى الاسلام، في كتاب:

The New Oxford History of Music

٢ - خوينسان ريبيرا : الموسيقى في بلاد العرب وإسبانيا (الترجمة الانجليزية عن الاسبانية).

٣ - أوين رايت : النظام العالمي للموسيقى العربية والفارسية بين ١٢٥٠ - ١٣٠٠، المنشور بالانجليزية في عام ١٩٧٨ عن مطبعة جامعة أوكسفورد.

٤ - كلير بولن : موسيقى الشرق الأدنى القديم

Music of The Ancient Near East. Greenwood press,  
publishers, Westport Connecticut, USA.

٥ - تاريخ بليكان للموسيقى (القسم المخصص للموسيقى العربية).

\*\*\*

وفي عام ١٩٥٤ أعلن ليفي يرغزال بصورة قاطعة ان التشيد الخامس من أنشاسيد دي غيوم de Guillaume التاسع لم يكن قد دُون على نحو خاطيء فقط، بل كان يشتمل في تقفيلته (coda) على أربعة سطور عربية لا شائبة فيها. ومن هذا يتضح أن أقدم التروبادورين الفرنسيين لم يكونوا على صلة بالثقافة المشرقية في أثناء الحرب الصليبية فحسب، بل وبالحضارة الاسلامية في اسبانيا، الأكثر فاعلية. أما ما هو مقدار تأثير التروبادور بالجنوب فقد تم الكشف عنه ببراعة في مقالة بعنوان حول التروبادور، بقلم A.J.Denomy .

ويحدثنا فارمر عن الاكتشاف الذي توصل إليه المستعرب اللامع لويس ماسينيون في عام ١٩٤٩ الذي اعتبره أينابيل بوب Pop نموذجاً له -موسيقى عربية مدونة- عثر عليها في مخطوطتين للشاعر الاندلسي الششتري (ت ١٢٦٩م) في حلب والقاهرة. ويبدو أن هاتين النسختين اللتين لم تكونا قديمتين جداً، تنظران إلى بعض الاغاني المزودة بأسماء المقامات، أي التلاعيم، والضروب (الأدوار الإيقاعية) التي تلقى على هديها، وجاء فيها ذكر مقامات قديمة جداً، مثل عراق، وحجاز، وحسيني، وعشاق، رغم أن الآخر، مثل الدوكاه، والسكاه، والجهارگاه كانت معروفة في حدود ضيقة في أيام الششتري. ومع هذا فإننا نعلم من خلال ابن عباد المنقزي (ت ١٢٩٠م) ان هذه الأشعار تلحنيها، ولما كانت جميع المقامات المشار إليها أعلاه أصبحت في ذلك الزمن أنماطاً متداولة في التأليف الموسيقي فبوسعنا القول بصورة عامة أن طريقة تدوين ألحان موشحات الششتري تشبه طريقة تدوين موسيقى الكنيسة المسيحية المبكرة .

ثم يخلص فارمر إلى القول إنه بصرف النظر عن درجة قناعتنا وشكرتنا حول مقدار التأثير الاسلامي في الثقافة الأوروبية يحسن بنا أن نتذكر أن المسلمين والمسيحيين الاسبان في ظل حكمهم كانوا على مدى ٧٠٠ عام وهم الذين حللوا وجدهم مشعل المعرفة والحضارة ساطعا ومتألقا أمام العالم الغربي كما يقول S. lane Poole في كتابه (العرب في اسبانيا لندن ١٨٩٠، ص ٤٢)، وأن هذه الشعلة هي التي أسهمت في تهيئد الطريق أمام تقدم الموسيقى الأوروبية.

# صاحب حكايات البوسنة في حوار مع غويا



أيفو اندريتش

## أيفو اندريتش وحكايات عن البوسنة

عبد الرحمن منيف \*

التأملية والفنية التي تعبر عن فلسفته، وتعكس وجهات نظره في الحياة والفن والتاريخ.  
كما تبرز أهمية اندريتش أيضا لأنه استطاع ببراعة وصدق تقديم لوحة بالغة التفاصيل، شديدة الثراء، عن

يعتبر أيفو اندريتش أحد أهم كتاب هذا العصر، نظرا لما

أنجزه في مجالات القصة والرواية والشعر، ثم كتاباته

\* رواشي وكاتب عربي يقيم في سوريا

بلده، اليوسنة، وما تصف به هذه المنطقة من تنوع وغمي، ولكنها تشكل نقطة تماس بين ثقافات وحضارات وديانات، وما يعنيه ذلك من امكانية التفاعل والتأثير المتبادل، وبالتالي النصب المتبادل، أو بداية الصدام والعنف والكره ثم الحرائق والحروب.

أما الرحلة التاريخية التي عاش أندريتش خلالها، فكانت منعطفا من المنعطفات الكبرى في تاريخ البشرية، إذ تخطى فيها انهيار الإمبراطوريات القديمة، والحروب العالمية، وتغير حدود الدول وتغير الانظمة الاجتماعية لكثير منها، وبرز احتمال إمكانية انتقال البشرية بأسرها من حال وأوضاع إلى أخرى مختلفة، حيث تنتفي الهيمنة، ويسود العدل، وتتأخر الشعوب، وتتعاقل الثقافات، ويزول النصب والحد والثار، لكن هذا الحلم الذي دفع من أجل تحقيقه الكثير لم يلبث أن سقط، وعادت، من جديد الغرائز والمصالح الانانية والتعصب القومي والتعصب العرقي والاضطهاد، والتحكم وتسيطر الأمر الذي يجعل عملية الانتقال باهظة، قاسية، مؤجلة، وقد لا تتحقق في فترة منظورة.

أما حياة أندريتش ذاتها، وما تمثله من معاناة ومصاعب وتحديات، فإنها صورة للعصر الذي عاشه وشهاده على هذا العصر الذي لا يعرف الرأفة والعدل والمنطق، وليس من المبالغة القول أن حياة هذا الكاتب كانت من أبرز مصادر روايته الفنية في القصص والروايات، إذ سجل الكثير مما عاشه وعاناه، وقدم حالات وأماكن وشخصيات عرفها عن قرب، وما كان لها أن تكتسب هذه الحياة والغنى والاستمرار لولا المعرفة الوثيقة والحب الغامر الذي دفعه إلى تسجيلها.

لقد كانت المنعطفات التاريخية دوماً، وفي أمكنة معينة، سببا في خلق حالة يمكن أن نطلق عليها «المازق» لأن هذه الحالة تميز بطريقة فذة عوامل التاريخ والجغرافيا، إضافة إلى عناصر أخرى، ما كان لها أن تمتزج بهذا المقدار لولا الخواص التي تميزها، ولولا اللحظات التاريخية التي جعلها ممكنة، وبالتالي يتولد من ذلك العيب والضرية، صبه المكان وضرية الاختلاف.

فإن يولد أيفو أندريتش في العقد الأخير من القرن الماضي، أي عام ١٨٩٢، وفي مكان مثل اليوسنة، حيث كان العالم يعيش أحد منعطفاته، إذ بلغ التوتر أقصى حالاته، وتشابكت القوى والأرادات والطموحات في صراع محتدم، كما كانت الإمبراطوريات القديمة: العثمانية والنمساوية - المجرية والروسية، تنهيا لتخوض معاركها الأخيرة، فيما بينها، ومع القوى المنافسة، كما مع الشعوب التي تسيطر عليها، في ذلك الوقت الذي كانت البشرية تدور قرنا محافلا، بالصراعات والتنافس والدما، وتستعد لاستقبال قرن آخر لاتعرف ماذا يمكن أن يمتدح منه، في ذلك الوقت بالذات يولد أندريتش، لابيون فقيرين. ورغم صعوبة الحياة لا يلبث الأب أن يموت،

تاركاً الصغير الذي لم يبلغ الستين لا فتية لا تستطيع أن تعمل نفسها، الأمر الذي يحمل العمة لأن تتكفل برعايته، بعد أن تنقله من ترافنك التي ولد فيها إلى فيشيفراند، وستكون هاتان المدينتان مصدر الهامة، ومحورا لأهم ما سيكتب.

لقد مات الأب بمرض السل، وسيطارد هذا المرض الابن في سني شبابه، بحيث تتبدى له ذكرى الموت التي لن تقارعه أبداً، وستطبع نظرتة إلى النهاية. أما الام التي اضطرت للمغادرة المدينة، والانتقال إلى سرايفو، لتعيش في غرفة فقيرة بائسة، فسوف تبقى صورتها واضحة في ذهنه، وسوف تتأكد هذه الصورة الحزينة حين يلتحق بها ويعيش معها لكي يتابع دراسته الثانوية إذ بمقدار الرغبة في التعلم والتعطش للقراءة، لم يكن قادرا على شراء الكتاب، يكتب أندريتش عن تلك الفترة الحزينة الصعبة، أي عام ١٩٠٢ مايلي: «في أوقات الاصيل المطر، كنت أغادر غرفتي البائسة والأزقة المنحدرة وهجرها وجحارتها النائية، وأهبط إلى المدينة، إلى ذلك الجزء المنبسط الأجل، شأن بقية الصبية المثلغين إلى غذاء روحي وإلى التخييل، مثل تلغهم إلى الخبز والماء، فلم يكن ذلك متوفرا لا في البيت ولا في المدرسة ولا في المجتمع. كنت أتوجه مباشرة إلى محل بيع الكتب، وأقف مقابل واجهته الزجاجية المحفورة في ذاكرتي، إذ كنت ألاحظ كل تبدل يطرأ عليها، مهما كان هذا التبدل ضئيلا، وكنت أسعد ذلك، وكأني بعيني بالذات. كنت أغادر المكان وأعود إليه مرات عديدة، إلى أن يهبط الظلام الخروفي وتضاء المصابيح في أوجهة المحل، وينعكس نورها على الرصيف الندي، لم يكن يسوعي حينها إلا أن أسود أدرجالي إلى غرفتنا الحزينة إلى حياتي، إلى واقعي. لكن صورة الواجهة المضادة لم تكن تغرب عني». كنت أراهم في أحلامي، أثناء نومي وشهادي، كيف تشع، كيف تبدل أشكالها، لقد كان نورها يتحول من واجهة مضادة لعرض الكتب في أهد أحياء المدينة، إلى نور فضائي، كبرج من بروج السماء، أصبح إليه بكل كياني، رغم يقيني باستحالة نيله. لقد أحسست بالفقر، بكل ما تعنيه الكلمة. في وقت مبكر جدا، وأدركت ماذا يعني اليسر واليسر. لقد لمست ذلك الجدار الشاقق الصالح بين الإنسان وما يهواه. وتجلي ذلك، أكثر ما تجلي، أمام واجهة الكتب، وفي حاجتي الماسة ورغبتني التي لم تتحقق في اقتناء تلك الكتب أو قراءتها.

أما في فيشيفراند، حيث أمضى طفولته إلى جانب نهر درينا، وبغير بعيد عن الجسر الحجري الذي بناه أحد الولاة العثمانيين الذي حكم هذه المنطقة، فسوف يتكون أيفو أندريتش، وسيكتسب الكثير من الملامح والصفات التي تجعله أحد شهود العصر الكبير، بما سوف يدونه عن هذه المدن، وناسها وجحارتها وتاريخها والآلام التي عانتها خلال قرون متوالية:

عن درب فيشيفراند، حيث قضى هناك طفولته يكتب: وعلى جميع السدروب والطرق التي اجتازتها، أثناء حياتي، فيما بعد كانت تحملني سعادتي المتواضعة وأفكاري التي تكونت في فيشيفراند حول غنى وجمال الخليفة، لأن الدرب الفيشفيراني الورع، الذي لا يراه ولا يشعر به سوى، كان يمر باستمرار، منذ أن غادرته وحتى الآن، تحت جميع سبل الأرض. كنت في الحقيقة، اتشقق من خطواتي وكيف سيري تبعاً لهذا الدرب الذي لم يفارقتني طيلة حياتي».

ولادة الإنسان، إذن، في تلك المرحلة، وفي ذلك المكان، وإن يسمعه، ثم يشهد، السوي المكتوم، أول الأمر، ثم الصاخب، للقرن يوشك أن ينهني، ولإمبراطوريات تتقوض، ثم أن يعاني مرارة الفقر وسطوة الأحلام التي رافقت في سرايفو خلال سني التحول الجسدي والنفسي، وبداية الاحتكاك ثم الصدام مع العالم المحيط، وما يمثله من مفاهيم وقيم وعلاقات، وحتى الحرب العالمية الأولى، فيحاول بما يملك من رغبات وقدرات المساهمة في بناء عالم جديد، أقل غداً وأكثر انسجاماً مع حقائق الحياة وعدالة المنطق، لئلا أن يدفعه كل ذلك إلى الانسحاب في تأسيس منظمة، وإلى الكتابة لكي يحاول عن طريق هاتين الوسيطتين إقامة عالم جديد.

«البوسنة الفتاة» و «صوت الجنوب» كانتا الأدوات اللتين بدأ بهما أندريتش محاربة القهر والظلم، ومحاولو الوصول إلى بناء العالم الذي حلم به، وحين تجد المنظمة التي كان يرأسها، أن الكلمة لا تكفي، وأن الوقت قد حان لاستبدالها بوسيلة أكثر فعالية، تلجأ إلى اغتيال في عهد النمسا في سرايفو، الأمر الذي سيفجر الحرب العالمية الأولى، وسيقود عدداً كبيراً من أنصار البوسنة الفتاة إلى السجن، وسوف يكون أندريتش أحد هؤلاء السجناء.

في السجن، وبعد أن قضى داخله سنوات، ينظم الشعر، الذي كان يراوده من قبل، وقد نشر بعض القصائد، وسيكون هان حياته، لكن المرض الذي أودى بحياة أبيه سوف يداهم في هذه المرحلة، حتى يكاد يقضي عليه، الأمر الذي يضطر الإدارة لاطلاق سراحه، وما إن يفادر السجن حتى يصدر مجموعتين شعريتين، وتكفي عناوين هاتين المجموعتين لإعطاء فكرة عن المناخ النفسي الذي كان يعيشه. فمن عناوين المجموعة الأولى: «في الفلسفة»، «ظلام»، «قلق»، «الفريق»، «أغنية من الماضي». أما عناوين المجموعة الثانية فكان: «القلق».

حين يتذكر أندريتش مرحلته الشعرية وقيمه، يقول: «... كان كل ذلك يشتمل على شيء غسامض، غامض، مظلم تقريباً، وربما صوفي. لقد كنت شاباً أجمل في نفسي بذرة

سوداوية، استقطبت كل كياني، وبخلت في جميع مسامي، وهيمت... لكنها مرحلة الشباب، فهل ثمة شباب لم تفتته هذه السوداوية ولم يشعر بها في داخله؟».

لكن قبل الاسترسال في الحديث عن أندريتش الكاتب، نتجدر العودة إلى الفكرة التي أشرنا إليها قبل قليل عبء المكان بضرية الاختلاف. فهذه الفكرة لم تقتصر على نفر محدود، أكثر حساسية من الآخرين، وإنما شملت البوسنة كلها، بتنوع سكانها. كما أنها لا تتحدد بالمرحلة البالغة الحساسية، مرحلة التغير والانتقال، إذ هي تمتد إلى فترة أسبق، حين اعتنق عدد كبير من سكان البوسنة الإسلام، بحيث أصبح الدين أحد العناصر الذي يعطي لهؤلاء السكان ملمحاً اضافياً، علاوة على ما يجمعهم مع الآخرين من حيث الأصل واللغة والمصالح المتشابهة، وهكذا أخذ التاريخ مساراً سوف يظل يتفاعل ويؤثر، وسيولد نتائج لفترات طويلة لاحقة.

لذلك وبعد أن ارتحل أندريتش مضطراً، في مدن البوسنة وعرفها عن كثب، خلال فترة الطفولة وأول الشباب، وأحس بمعاناة الناس وهمومهم، ولس النبض الحي لما يعمل في قلوبهم من أحلام ورغبات، لم يكونوا قادرين على تجسيدها، أو حتى قولها، نظراً لما يحيط بهم من مخاوف وشكوك، بدأ رحلته الثانية: إلى ما هي البوسنة، وتاريخها، وما تعرضت له من مصاعب وسوء فهم، وتالياً ما تتعرض له من عداة المحيط، الذي كان أغلب الأحيان قاسياً وبغير مبرر، بحيث صار السدم لغة الحوار بين بشر يعيشون متداخلين ومتجاورين. ليس ذلك فقط بل تحول العقد، نتيجة اختلاف الدين، أو المذهب، إلى رغبة في أن يحذف الواحد الآخر، وكل ما يمثله من تاريخ وعراقة وجمال.

لقد أحس أندريتش، في وقت مبكر، بهذا المناخ، الأمر الذي جعله يمتلئ حزناً ولوعة على ما تعيشه البوسنة، وما ينتظرها أيضاً من ويلات، حيث يراود حذف ذاكرتها التاريخية واستبدالها بأخرى، يكتب إلى معلمه عام ١٩١٩، ذلك المعلم الذي فتح عينيه على حقائق الحياة والتاريخ، والذي رعى خطواته الأدبية الأولى، يكتب إليه أندريتش: «...يجبني مجرد التفكير أن «بوسنة» العريقة، العجيبة، تتعرض من مرور الأيام، ولا من أحد يدون أو يصور نوبت ماضيها الحزين. لذي مشاريع، ولكن أتى لإنسان في مثل وضعي الصعي أن يقوم بعمل عظيم؟ ويجزني أيضاً، مجرد التفكير، أن مع كل امرأة مستنة تمضي يمحي بيت من الشعر، ومع كل راهب يغيب تدفن مرحلة من التاريخ».

هذا التعلق بالبوسنة، وبتاريخها، وخصوصيتها، والذي يبلغ حد الولع، ليس صادراً عن تعصب أو رفض

لأخر، وإنما عن رغبة في حماية وصيانة لكل ما هو جميل وعريق في هذه البقعة، وتعريف الناس به، وجعله جزءاً من تراثها.

يكتب إلى معلمه نفسه، بعد سنة من رسالته السابقة، وبعد أن غادر البوسنة، وأخذ يتأملها من بعيد: «... إن أعظم المؤرخين والفلاسفة وعلماء الآثار لا يسعهم إلا التكون بعظمة العصور القديمة، وبالجهد الهائل الذي بذل في عصر النهضة، لأن الاستنتاجات لا تتكون دفعة واحدة، وإنما على مراحل، وعلى وجه التقريب كجهد إنسان يتبعي جمع بقايا هيكل عظمي محطم، ليعيد بنسائه، وليبحث فيه جمال ذلك الإنسان عندما كان حياً. انني أعرف أمراً واحداً، ولا أعرف سواه: إن أية قطعة حجر تغمرني بجمال وسلام، وتهيني القوة، حتى لأشعر بالسعادة والاعتزاز بأن الوعي البشري يحتوي على هذا القدر من الجمالية ويأمن اليد البشرية كانت قادرة على إعطائها شكلاً معيَّناً».

إنه وهو يكتب هذه الكلمات، ويقدر ما تبدو عامة، ويمكن أن تنطبق على أية حضارة إنسانية، في أية بقعة، وفي أي تاريخ، إلا أن البوسنة بالنسبة له، هي المائلة في الذاكرة، وهي التي تشكل الدافع والغاية في آن واحد. إذ يتابع ويقول: «أني أرقب، عن كثب، بلدنا البوسنة التي تقاسمتني دوماً بعباب جديدة».

بعد هاتين الرحلتين في أنواء البوسنة وفي الذاكرة التاريخية، ينتقل اندريتش إلى العالم الفسيح، يدرس وينقب ويتأمل، بهدف أن يتعلم كيف يستطيع اكتشاف البوسنة من جديد، هذه الأرض الحزينة الواقعة على تخوم وإفصة وقاسية، وأيضاً خطيرة. إذ بعد أن انضبط في السلك الدبلوماسي، وتقلب بين عواصم عديدة، انكب على قراءة الوثائق التاريخية، في محفوظات الدول التي خدم فيها، وفي غيرها، المتعلقة بالبوسنة، والبلقان عموماً فكترت لديه رؤية واضحة وواسعة حول هذه المنطقة.

كتب يصف ذلك، أول الأمر: «أن أحداً لا يعرف ما يعانیه امرؤ يولد ويعيش على الحد الفاصل بين عالمين يعرفهما ويفهمهما، وليس بوسعه فعل شيء ليجعلهما يتصارحان ويتقاربان، فهو يحبهما ويكرهما، ويضي حياته وهو متردد، يعيش في وطنين لا يملك أياً منهما. يشعر في كل مكان وكأنه في بيته، ويبقي غريباً إلى الأبد»، جماعة البشر تعيش على الحدود، حدود فكرية وطبيعية، حدود دموية، نشأت نتيجة سوء تفاهم عثي بين بشر يعبدون الها «أحداء»، حيث لا ينبغي، ولا يجوز، أن توجد بينهم حدود ويضيف أخيراً: «هذا هو العالم الذي انصبت عليه جميع اللعنات بسبب انتسابه ثم انقسامه إلى عالمين».

أما كيف يمكن مواجهة هذا الانقسام، والغاء لغة الدم، فقد افترض اندريتش أنه من خلال التسامح والاعتراف المتبادل والرغبة في العيش المشترك، يمكن بناء صيغة جديدة، وكان رمز هذه الصيغة: الجسر.

لقد اهتدى اندريتش إلى فكرة الجسر / الرمز منذ مرحلة الطفولة، حين كان في حضانه عمته في مدينة فيشيفراد، إذ كان نهر درينا يقسم المدينة إلى جزئين، وكان الجسر يجمعها ويوحدها، واكتشف أيضاً أن أعظم إنجازات الإنسان، على مر العصور، في إقامة الصلة والفهم والحب، هو الجسر، إذ هو الوسيلة الوحيدة، تقريباً، للقاء الحوار والفهم، ومن ثم إلى الحب، لأنه يوحد ويقرب ويجعل الأشياء ممكنة. يقول اندريتش: «... إن كل ما تتكون منه الحياة: الأفكار والجهود ووجهات النظر والبسمات والكلمات والزفراء... إن كل ذلك يصبو إلى الضفة الأخرى، باعتبارها الهدف والموطن الذي يمكن أن تكتسب فيه مغزاه الحقيقي... إن آمالنا كلها تكمن في الضفة المقابلة».

في وقت لاحق، وحين يكتب اندريتش روايته الكبيرة الهامة، والأولى أيضاً، سوف يكرسها لجسر نهر درينا، لأنه الرابطة والمفتاح، ولكي يعرض من خلال هذه الرواية، تاريخ البوسنة القاسي والعثي، وليؤكد في نفس الوقت، أن هناك إمكانية كبيرة لكي يصبح الجسر لقاء بين مجموعتين، بمقدار ما يبعد بينهما الدين، فإن الروابط الأخرى من القوة والضرورة بحيث تستطيع أن تجمعهما، وأن تقرب بينهما، إذا لم تستطع أن توحدهما.

إن البوسنة هي قلب البلقان، وهي الصلة بين عالمين، وأن مدينة فيشيفراد مركز لقاء وحوار بين الشرق والغرب؛ وهذا المركز تلقى فيه وتتفاعل ثقافات «حدودية» مختلفة يمكن أن تتجاوز الحدود فيما بينها، الأمر الذي يعطي أهمية استثنائية للتعددية الثقافية، ويعطي للجسور أفضلية على كل ما عداها من المنشآت التي يقيمها الإنسان، «لأن الجسور، كما يقول اندريتش، هي بتطري أفضل وأكبر من كل ما تشيده يد الإنسان، فهي للجميع، وتؤكد قدم المساواة وأهميتها. كما أن الجسور تقام لتلبية احتياجات أكبر عدد من الناس، وتدوم أطول من أي صرح آخر، كما لا تقدم أمراً خفياً أو شراً مضمراً.. لا فرق بين جسر وأخر، من حيث الجوهر، لذا فهي جدية باحترامنا دون تمييز بينها، لأنها تشير إلى المكان الذي واجه فيه الإنسان عقبة فلم يقف عندها، بل تجاوزها وتغلب عليها.. حتى يتجنب الانقسام والخصاص والفراق».

ورغم الجمال الفذ الذي يتميز به جسر درينا، والذي يتبدى في كل قسماته، وفي جميع مراحلها، فإن أفواج البشر

التي عبرته خلال تاريخه الطويل، كانت تمثلي بالأحلام والأفكار والأحقاد، وانتقلت من ضفة إلى أخرى لأغراض لا حصر لها، ممسا يفترض أن يصعب الجسر مجرد مسرح أو شاهد على بطولة بعض الذين مروا فوقه، لكنه تحول إلى البطل الأساسي، أن لم يكن الوحيد، في هذه الرواية، وأصبح الآخرين شهوداً على هذه البطولة.

لم يكتب اندريتش بتمجيد بطولة جسر درينا وحده، إذ كتب عن جسور أخرى في اليوسنة، ولعل قصة «جسر على من جيباء» تؤكد هذه العلاقة بين اندريتش والجسر – الرمز.

ولكن كيف وصل اندريتش إلى القصة ثم الرواية بعد أن بدأ شاعراً وسياسياً مصتراً؟

بعد انكسار أحلامه الأولى من خلال «اليوسنة الفتاة»، وبعد اشعار السجون، وجد أن القصة، ثم الرواية الموسيلة التي يستطيع من خلالها التعبير، وأبصال أفكاره إلى الآخرين، كما يستطيع أن يقول أحلامه ورغباته، وما يجيش في صدره، وما يضطرب في عقله من مشاير، وهكذا يتوجه إلى القصة، وقد حصل ذلك عام ١٩٢٠، ثم إلى الرواية.

ولأن النظام السياسي المسيطر بالغ القسوة، شديد العنف، يلجأ اندريتش إلى الرمز، وإلى استعارة أحداث التاريخ، فيكتب أول قصة بعنوان: «حكاية من اليابان»، ورغم أن القصة تتناول مكاناً بعيداً، وحقيقة سحيقة في تاريخ ذلك البلد، إلا أنها تعني البلدان الأخرى، بما فيها اليوسنة، بنفس المقدار، وتلخص موقف اندريتش السياسي.

ففي ظل حكم امبراطورية يابانية قاسية متجبرة، ومختلة العقل أيضاً، يلقي القبض على عدد كبير من الشوار المناوئين، يكون بينهم شاعر، وتصبح مهمة الشاعر في السجن الهاب حماس الشوار والجهمور وتحريضهم ضد الامبراطورية، ونتيجة الصمود والمقاومة يستطيع الشوار الاستيلاء على السلطة، ويتقاسمون المناصب فيما بينهم، أما الشاعر فيفادر السجن، ويفادر رفاهة بعد أن يكتب لهم الرسالة التالية: «أشكركم أيها الرفاق، مؤكداً على ما كان مشتركاً بيننا من معاناة وعقيدة ونصر، وأرجو أن تعزوني لأنني لا أستطيع أن اتقاسم السلطة معكم كما تقاسمت معكم النضال، فالشعراء خلقاً للآخرين، مخلصون لرفاقهم أوقات المحن، ويتخلون عنهم أيام النعيم، أننا معشر الشعراء إنما ولدنا من أجل الكفاح، أننا مولهون بالصعيد، لكننا لا نأكل من طرائدنا، أن الحاجز الذي يفصل بيني وبينكم رفيع رقيق، لا يكاد يرى. أليس حد السيف رقيقاً رقيقاً، وهو، مع ذلك قاتل؟ لا يمكنني أن اتجاوز نفسي لكي أتي إليكم، لأننا نتحمل كل شيء إلا السلطة. لذا فإنني أتخل عنكم يارفاقي،

وسامفي بلحا من مكان آخر لم تتحقق فيه فكرة أو صوبة، أحكموا بتعقل، ولكن الحظ حليفكم، أما إذا تعرضت جزرنا السبع للفقر والمحن، مما يستدعي الكفاح أو المواصلة، فأرجوكم أن تبحثوا عني».

هذه القصة – الرسالة، التي كتبها اندريتش عام ١٩٢٠ تحدد الموقف الفكري الذي يصدر عنه، والشوايت التي يلتزم بها، أو كما قال سارتر في وصفها: «أنها بمثابة وصية، أو قرأما تشي غيفارا لما كان يتردد في أن يضع توقيعاً عليها».

ويفرق أيفو اندريتش في وظيفته الدبلوماسية منتقلاً من مكان إلى آخر، مهتما بتعلم لغات أخرى، والاطلاع على أدابها وفنونها، ومنتقياً عن كل ما يتعلق بتاريخها البلقان، حتى أن انفضرت الحرب العالمية الثانية يعتزل العمل الدبلوماسي، وينصرف بصمت، إلى الكتابة الأدبية، وما تكاد الحرب تنتهي حتى يصدر، دفعة واحدة رواياته الثلاث الشهيرة: جسر على نهر درينا، وقائع مدينة ترافنك والأنسة.

يصدر هذه الروايات، وبقيام يوغوسلافيا الجديدة، تتبدى بارقة أمل لاندريتش في أن رحلة الكرامة والغضب توشك على الانتهاء، وإن الصيغة الجديدة تشكل نهاية لمأساة استمرت قروناً متوالية، إذ اعترف المجتمع الدولي بيوغوسلافيا الاتحادية، واعتبرت يوغوسلافيا بجمهورياتها الست، وبدأ عهد من البناء والوفاق، لكن... بشكل ظاهري وموقت، إذ أخذت كل فئة تسعى للانتماء بوطنها الأم، معتبرة أن الصيغة الحالية هدنة بين حربين، فالصربيون، أياً كان مكان إقامتهم ينظرون إلى صربيا، وكذلك الكرواتيون، أما المسلمون فإلى أي وطن ينضمون؟

إنه السؤال الذي كان يتردد بصوت خافت منذ أن نشأت يوغوسلافيا الحديثة، كان يتردد في صربيا، وفي كرواتيا، وكان المسلمون يعتبرون أن وطنهم إنما هو الأرض التي يعيشون عليها، الأرض التي انتبتت وترعرعوا فوقها، وليس هناك بديل آخر أو أرض أخرى.

هذه الحقيقة الحاضرة – الغائبة، والتي أدركها اندريتش بعقله وقلبه، ومنذ وقت مبكر، حاول أن يكتفها، أن يراوئها، لعل شيئاً جديداً يحصل، خلافاً لمرات كثيرة سابقة. «اذ في أعقاب الحروب الدامية التي كانت تقع في السابق، وبعد أن يتعب المحاربون أو يملوا، كانوا، بطريقة تراجيدية، يقفون فوق الأقاض التي هيأوها بأنفسهم جيداً ليتعانقوا ويتعاضدوا، والدموع تنهمر من عيونهم، على الوفاق والإخاء والوحدة الأبدي».

لقد عثر بين أوراق أيفو اندريتش على صفحات تمثل جوهر رأيه فيما يتعلق بالصيغة التي قامت عليها

التشاؤم، لأن الأحقاد كانت أكبر منه، ولأن قومه لم يفهموه، ولأن الآخرين، نتيجة المصالح والتعالي ورغبة السيطرة لم يصغوا إليه. ولعل روايته الثانية: «وقائع مدينة ترافنك» أبرز الأمثلة لما كان يعيشه ويسيطر عليه.

وهكذا ظل يعاني ويتعذب، أما البذور السوداوية التي لازمته منذ أيام الطفولة، وإن أخذت تتواري من خلال الأسفار والحلم بقيام علاقات من نمط جديد، فلم تلبث أن أخذت تطل برأسها من جديد، لتصبح كساية وتشاؤما متواصلا، الأمر الذي سيدفعه إلى التأمل، وبعض الأحيان إلى التعمير، من خلال القصص، عما يخافه ويفشاه، مستفيدا من هذا الغيض التاريخي الذي وفرته له البؤسة الحزينة عبر تاريخها الطويل الحافل.

في سنة ١٩٦١ يمتع إيفو أندريتش جائزة نوبل، ورغم عزله وبعد من الضجة والأضواء، فقد كانت كلمته في حفل تسلم الجائزة تلخيصا لموقفه وفلسفته في الحياة والتاريخ والعلاقة مع الآخر، كما تبرز تشاؤمه ولوعته وحتى يأسه، جاء من تلك الكلمة:

«تتسح الحكاية حول مصير الإنسان، ويتداولها الناس عبر القرون، وإلى ما لانهاية، دون انقطاع، بالف لغة ولغة، في ظروف حياتية متنوعة ومتغيرة إلى الحد الأقصى. يتبدل أسلوب وشكل روايتها مع الزمن والظروف، لكننا بحاجة إلى الحكاية، وإلى سردها، فهي أزياء فالحكاية تتساق كإماء الجاري، وسردها لا يعرف الحدود. وهكذا يبدو لنا أحيانا أن البشرية منذ وضعت وعيها الأولى، تتداول، عبر القرون، نفس الحكاية بمليون شكل مختلف، على إيقاع تنفس الرنة ونبضات القلب، وكان هذه الحكاية تصوير، كما كانت تصبو إليه شهرزاد الأسطورية، إلى خداع الجلال، وإلى تسويق حلول المأساة الحتمية التي تهددنا، وإلى إطالة حالة التوهم بالحياة والديمومة، أينبغي، إذن للقاص أن يمسك الإنسان على أيجاد نفسه وتعبير أمره؟ أم ربما ندعوه مهنته لأن يتكلم باسم الذين عجزوا عن التعبير؟ أم أن القاص يروي على نفسه قصة حياته، شأن طفل يغني في الظلام كي يثقل على خوفه؟ أم أن الغاية من سرد الحكاية هي إثارة طغيفة للطريق المظلمة التي غالبا ما ترمينا الحياة إليها، والأفصاء بما لا تستطيع معرفته وإدراكه من الحياة التي نحيهاها ولا نراها ولا نفهمها بسبب ضعفنا؟

لعل في الحكايات، الشفوية والمكتوبة، يمكن تاريخ البشرية الحقيقي، وربما كان باهكنا أن نقف من خلالها على فجوى هذا التاريخ أو التكهّن به على أقل تقدير، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت هذه الحكايات تعالج الماضي أو الحاضر.

يوغوسلافيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. إذ رغم تأييده لصيغة الفساق والتكامل، إلا أنه كان يخشى من الهيمنة والفرص وتهميش الطرف المقابل، تمهيدا للافاته وهذا ما يشكل، برأيه، الوباء الذي يمكن أن يقضي على الكثير، وربما على كل شيء. جاء في تلك الأوراق: ... لم تتوافر لهم القدرة على تحقيق العالم الذي كانوا يحملون به، ويتحدثون عنه، فآخذوا يطالبون الآخرين أن يحملوا نفس حملهم، وأن يردوا نفس أقوالهم.

«أنهم لم يفكروا إلى القدرة فحسب، بل كانت تعوزهم أيضا الرؤية الواضحة للعالم الذي ينادون به». «لم يكونوا قادرين إلا على تضليل الآخرين وخداع أنفسهم، وهذه هي المصيبة الكبرى كما لم يكونوا قادرين إلا على كره واضطهاد وقتل كل من لم يشاطرهم الرأي حول ترتيب عالمهم الجديد، وكل من أبى في تحقيقه. وهكذا فإن العالم الجديد الذي لم يستطيعوا بنائه بأنفسهم ولم يرغب أحد آخر ببنائه، غدا وهما وضلعا في لعبة دموية شريرة، لم تقترز إلا الكراهية المتأصلة، وشنت ضروب العذاب القاسي.. هذا ما نجحوا فعلا في تحقيقه تحقيقا كاملا..»

مثل تلك الصيغة، رغم جمالها الظاهري، ومحاولة بعضهم في تحقيقها، لم يقدر لها البقاء والاستمرار، بل التطور، لأنها فرض من القوى على الضعيف، من القومية الكبيرة على ما دونها، الأمر الذي سيفجرها ثم يلفق ضحاياها، عند أول امتحان حقيقي، مما يؤدي إلى العودة للغة العنف والإبادة ومراكمة الأحقاد، خاصة وأن هذه البذور، في مراحل معينة، قد تكمن، لكن لا تنتهي إلا بالاعتراف المتبادل وبضرورة الاقتناع بوجود الآخر وحقه بالمساواة والتكافؤ، وبالتالي العيش المشترك، أو الانفصال الحر ضمن شروط القدرة على الاستمرار وحماية ما يهتبر خاصا ومميزا.

لقد تعرضت يوغوسلافيا الحديثة إلى امتحان قاس مرير، كما هي الحالة في قرون وعقود سابقة، وسيضي أندريتش قبل أن يشهد الفصل الدامي اللاحق من هذه المأساة، لأن أية صيغة سياسية أو اجتماعية لا يمكن لها الاستقرار والتجذر إلا من خلال الإرادة المشتركة والاعتراف المتبادل والمشاركة الفعلية، وهذا ما كانت تنقذ إليه الدولة الشمولية، ولا تزال، نظرا لاعتماد صيغة وحيدة واعتبارها المقياس الذي يجب أن يطبق، بغض النظر عن مدى الاقتناع وتلبية الحاجات الفعلية للناس الذين تطبق عليهم.

بعد أن بذل أندريتش جهدا استثنائيا في فهم البؤسة ومن ثم البلقان، من خلال المعاشية وقراءة التاريخ، واقتراح الصيغ أيضا، في محاولة لاجترار المعجزات، من أجل صيغة تقرب وتجمع، إلا أنه ظل متوجسا خائفا بل أقرب إلى

بعد رحلة مليئة بالإنجاز والتحسب والمراعاة والخبرة، مع عدم نسيان التاريخ، ودون الانقطاع عن قراءة ما يعمل في النفوس، وما يحتمل أن يخفيه المستقبل سوف تزداد عزلة اندريتش وسوف تزداد مخاوفه، ومن ثم تتشاقفه، لكنه مضى، شارك الحياة لمن يعيشون كي يتدبروا أمر الأيام الآتية. لقد غادر، ويوغوسلافيا الاتحادية ترقل بمظاهر الصحة في ظل حكم تيتو الشمولي، إلا أن قلبه كان يفيض بالمرارة وهذا ما نراه واضحا في الكثير من الأوراق التي تركها، والتي لم تنتشر إلا في وقت متأخر بعد انهيار يوغوسلافيا، وبداية المأساة الحالية، وهذا ما يعطي تلك الأوراق أهمية إضافية، إذ يتبدى اندريتش من خلالها وكأنه يقرأ القلب، ويسمع دوي الفاجعة التي ستقع، وهذا ما يجعله شاهدا كبيرا على عصر مليء بالزيف والإنعاع ويعطي لتلك الشهادة، الأقرب إلى النبوءة، فسحة كبيرة للتأمل، ولإعادة التأمل.

وبعد...

إن الحديث عن أيفو اندريتش يطول ويتشعب، وقد يأخذ أشكالا متعددة، نظرا لغنى الإنسان أو الكاتب، وللخصائص القوية التي تركها. ولابد هنا أن أذكر شيئا شخصيا يجعلني أكثر ارتباطا بهذا الكاتب الإنسان.

أذكر أنني زرت ترافنك في النصف الأول من الستينات، زرتنا مع أصدقاء يوغوسلاف، وكانت هذه الزيارة في هي الأولى، لكن ما كنا نغادر الباص الذي أوصلنا إلى هناك، وبعد أن تأملت المدينة بنظرة، حتى كنت دليل أولئك الأصدقاء الذين كانوا يزورون المدينة للمرة الأولى أيضا. دللتهم على المقهى والجسر، وعلى مقاييس المسلمين والمسيحيين، وذكرت من أين يبدأ السوق وأين ينتهي..

ونحن نرشف فناجين القهوة، في أحد المقاهي، رفض أي من الأصدقاء التصديق أنني أزر المدينة للمرة الأولى، أكدت لهم أنني لم أرها من قبل إلا في الخيال، وقد تجسدت لي بجميع معالمها وتفاصيلها بعد أن قرأت اندريتش، خاصة وقفا مدينة ترافنك..

لا أعرف إذا صدقوا أم لا، لكنني أزدت اقتناعا أن بإمكان الروائي، مثل اندريتش فعل الكثير، أن ينقل الأماكن والشخصيات، النضجات وروائع الأشياء، لساعات البرد ولهب الحريق، لحظات الحب ورجفة اللسنة الأولى، بإمكانه أن يقول أشياء كثيرة: الأشياء الندية، الحافلة، والشديدة الحزن، وتلك التي تقول الفرح والأمل، وربما البطولة، وحتى الموت، وهذا ما فعله الكاتب العبقري، اندريتش.

لقد كان اندريتش إنسانا، وكاتبنا استثنائيا، أما جهوده التي بذلها من أجل اليوستة، ومن أجل شعوب يوغوسلافيا، فليس لها مثيل. قسرا التاريخ لكي يستخلص العبر، قدم النماذج الإيجابية والسلبية، لكي تكون درسا، صرح بأصل صوته، من خلال شخصياته الروائية لكي يفهم الآخرون، لكي يسمعون.

كانت أوروبا، حين بقى اندريتش «وقائع مدينة ترافنك» مليئة بالزهور وشعور العظمة ورغبة السيطرة، وكانت أمريكا القوة الفتية الصاعدة. لكن أوروبا لم تسمع صوته، وها هي ذي أمريكا، التي ورثت الجميع، لا تريد أن تسمع أو أن تفهم طبيعة هذه المنطقة وما يعمل في نفوس شعوبها. ومثلما حصل مع القناصل في وقت سابق، قد يحصل الآن، مع القوى «الجديدة».

لقد سأل الرجال المجتمعون في مقهى لوتفا بعضهم وتساءل كل واحد منهم، متى وصل القناصل إلى ترافنك، وحين تفكروا واختلفوا، قال حمدي بك أكبر المسنين:

«سبع سنين.. تذكروا الشاشعات والاحتجاجات التي قامت يومئذ بسببهما، وبسبب ذلك إل.. ذلك إل.. بانا بارت جاء. ذهب.. بانا بارت فعل.. بانا بارت ترك.. العالم كله صغير عليه.. قوته لا تعرف حدودا.. قوته لا تعرف شفقة.. ورفع الكفار رؤوسهم في بلادنا كسنايل جوفاء، تعلق بأذيال بعضهم قنصلية فرنسية، وتعلق بعضهم بأذيال قنصلية النمسا، انتظر بعض ثالث وحصل القنصل الموسكوفي.. فقدت الرعية صوابها وطاش عقلها، ثم.. ها هو ذا كل شيء ينتهي وينقضي، نهض الأباطرة فطمخوا بانا بارت.. وسيجول القناصل عن ترافنك.. سيتذكروهم الناس بضع سنين، ثم يلعب الأطفال على شاطئ النهر لعبة القناصل والخفراء متطعين عصيا، وينسى القناصل، كانوا لم يوجدوا يوما، ويحصد كل شيء إلى ما كان عليه.. والحمد لله..»

توقف حمدي بك عن الكلام، لأن أنفاسه لم تستعفه. وصمت الباقيون ينتظرون ما سيقول الشيخ أيضا.

كانوا، وهم يذخنون، يتذوقون لذة الصمت المظفر.

وماذا أيضا؟

منذ سنوات طويلة كنت أتمنى أن يترجم أيفو اندريتش إلى العربية، نظرا لما يمله من نموذج في الكتابة يختلف عما الفداء من كتابات آخرين في أوروبا وأمريكا، فهو يمثل نمطا في الكتابة خاصا وهاما في أن واحد ونحن بحاجة إليه، لما يمثله من جدة إضافة إلى الاستفادة من التاريخ والتراث الشفوي، ولقد سعدت حين تصدى سامي الدروبي لهذه المهمة، فترجم «جسر على نهر درينا» و«وقائع مدينة

التصدي لهذه المهمة، وعن اللغة الصربية مباشرة، ويبدأ بهذه المجموعة التي تتناول فترة معينة من تاريخ البوسنة، هذا العمل مجرد البداية، إذ سيليه عدد من الأعمال الأخرى التي كتبها اندريتش، وإذا يسعدني أن أقدم هذه الترجمة، فيسعدني أكثر أن هذا المترجم العازف عن الترجمة، والذي يفضل أن يتمتع بالقراءة، على أن يعرضها على الآخرين ويلفتهم، يلقي نفسه في هذا الخضم، فيقدم لنا، الآن، حكايات من البوسنة، على وعد أن يتابع المهمة، بدءاً باندريتش، ومن خلال تقديم عدد من أعماله المهمة، على أن يواصل تقديم أعمال أخرى.

لقد تعلم زهير خوري الكثير من سامي دروي، وما هو الآن يواصل المهمة التي بدأها معلمه. وجدير بنا أن نغفر بهذه الاضافة، وأن ننتظر الكثير.

\*\*\*

ترافتك، لكن لم يتح لهذا المترجم الفذ أن يواصل المهمة، فبقى اندريتش أسير هذين العاملين في العربية.

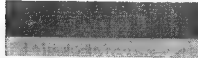
الآن، يتصدى لهذه المهمة تلميذ سامي الدروبي، زهير خوري.

كان زهير خوري، الذي وصل إلى يوغوسلافيا عام ١٩٥٨ بعد أن هجر الدراسة، وقد وصل إلى المرحلة العليا، يعمل موظفاً محلياً في السفارة، وكان الدروبي سفيراً، وقد نشأت بين الاثنين علاقة صداقة متينة، بحيث أمل السفير على الموظف المحلي، جزءاً هاماً من ترجماته لدوستوفسكي. وقد كان لهذا التعاون نكهة خاصة قرأناها لاحقاً، في الترجمة المتألقة التي قدمها الدروبي لدوستوفسكي.

الآن، وبعد مرور سنوات طويلة جداً، وبعد الحاج على أن يتصدى أحد لترجمة اندريتش، إذا لم يكن بشكل كامل، فلا أقل من ترجمة أعماله الأساسية، يبدأ زهير خوري

## حديث مع غويا

ترجمة زهير خوري\*



عملي محدد واضح، بينما باتت أبراج الكنائس اليوم، مجرد كماليات ورمز. أقلم تشيد، يا ترى، أبراج الكنائس فيما مضى لضرورة ما وعلى أساس عقلائي؟ لكن هذا الأساس العقلائي قد ارتحل وضاع الهدف وصار منسياً.

رافقتني فكرة التشابه هذه ولم تتخل عني لحظة واحدة طيلة الطريق. وتربط لي ذهني، ترباط واضحاً ومقتعاً، ما ندعوه بالقرب وما ندعوه بالبعيد، وبالممكن و «اللاممكن»، ولئن لم يفرق عيني منظر هذه الكنائس العصرية، التي تحدث فيها العجايب كل لحظة، فقد شعرت أن فكري وخيالي قادران على سير الزمن الماضي وإحياء موته.

فلقد استحوذت على تفكيري، قبيل المساء، إذ وجددتني جالسا في مقهى بإحدى ضواحي مدينة النيبذ الكبيرة، وكنت منهكاً من طول تجوالي فيها، هذه الكاتدرائيات المعاصرة،

يسوم داليه هادي، أخرى أول ظلال الأصيل على الطريق. كنت على بعد عشرين كيلومتراً من مدينة بودو. وجين مررت في «كروا دي واز»، لفت نظري على الجانب الأيمن للطريق منظر الأعمدة الشاهقة لمسطحات البرق اللاسلكي.. أبراج معدنية كشباك العنكبوت، نائمة مثل الدانتيل عتيدة كالخن.

أثناء الطريق كنت أفكر باستمرار، بالشبه بين أبراج الكاتدرائيات من قديم الزمان، وبين هذه الأبراج الفولاذية للبرق اللاسلكي. ثمة من يخدم هذه الأبراج باستمرار، مثلاً يخدم الكهنة معابدهم. وتضئها مصابيح حمراء أو خضراء (تحذيراً للطائرات) شبيهة بالشموع والقناديل في الكنائس.. على أن أبراج البرق قد شيدت على أساس عقلائي، لكي تكون بخدمة هدف.

\* مترجم سورري مقيم في يوغوسلافيا سابقاً.

الضخمة، غير المنجزة تماما، التي شاهدها في أصيل هذا اليوم في «كرو دي وان». إن لجميع مدن الدنيا أريافا ما تزال مجاريها بدائية، وطرقها المرقطة نادرة. وشوارعها تحمل أسماء شعراء وأطباء محليين لم يسمع بهم أحد خارج هذه الضواحي. ففي هذه الأحياء التي ماتزال في طور النشوء ولم تكتمل ولم تتخذ شكلها النهائي بعد، تشرح الأفكار حرة، طليقة، وهذا ما يلائم غريبا ينشد الراحة والتأمل.

بالقرب من القهى وعلى فسحة واسعة، جانب المواد المتبقية من أعمال البناء الأخيرة، كانت تصب خيمة سيرك، وتسمع شربات المطارق وأصوات العمال، وبين الفنية والفنية عواء ضيع أو زئير السباع في أقفاصها.

إن هذه المقاهي الصغيرة هي بسيطة الأثاث وبدون زخارف، متشابهة ولا توابك العصر. ولقد اعتادت أجيال وأجيال من رواد هذه المقاهي، على منظر الطاولات والمقاعد، وعلى شكل القوارير الزجاجية واسعة الفوهات والكؤوس من الزجاج المصطب، وعلى هيئات أصحاب المقاهي المشغربين عن زنودهم، وعلى أزمهم النيلية، ففي إطار هذه الصورة، يمكنك استحضار الأشخاص والأزياء والعادات من مختلف الأزمان، دون أي إخلال بالصورة ودون مفارقات تاريخية قد تؤذي المشهد أو تجعله غير قابل للتصديق.

- وهو كذلك...

قال هذه العبارة رجل كان يجلس قبالي، مؤيدا أفكاره، وكانني أقصصت عنها بصوت عال، رجل مسن، صوته أبح خفيض، متدثر بعباءة خضراء داكنة غريبة الزي، وعلى رأسه قبعة سوداء يتدل من تحتها شعر أبيض متفرق، ويعيناه متعبتان لكهما ما تزالان تشعان بالحياة كان يجلس قبالي الدون فرانسيسكو دي غويا لوسينتس، الرسام الأول الأسبق للقرن الإسباني، الذي استقر في بوردو منذ ١٨١٩.

- أي نعم..

واصلنا الحديث الذي كان في الواقع حوارا أحاديا لغويا حول نفسه وحول الفن وحول قضايا عامة تخص مصر البشيرة. فإذا بدا لكم هذا الحوار، للوهلة الأولى، مفككا وغير مترابط، فكونوا على يقين بأنه ينطوي على تلاحم داخلي، تربط بين أسديته حياة غويا ولوحاته.

- إي نعم أيها السيد! إن البيئة البسيطة والفقرية هي مسرح العجائب والأمور الكبيرة. فما لعابد والقصور الفارقة في عظمتها ورونقها، ليست في الحقيقة إلا احتراق ما كان يشتعل وإزهار ما كان ينبت، في ظل البساطة والفقر. ففي البساطة تكمن بذرة الاستقلال، وفي الجمال والبريق يكمن الأقول والموت. لكن البشر بحاجة إلى البريق وإلى البساطة على حد سواء، إنهما

وجهان للحياة، يتعذر إدراكهما معا. فعندما ينظر المرء إلى أحدهما، لا بد أن يفقد الآخر من مجال النظر. ومن وهب القدرة على رؤيتهما معا، يصعب عليه، إذ يرى أحد الوجهين، أن يتناسى الوجه الآخر.

أنا شخصيا، كنت في أعماقي، إلى جانب البساطة، إلى جانب الحياة الحرة والصعبة الخالية من البريق والشكليات، وبصرف النظر عما جاء على لسان الناس، وعما كان يقول في رأسي من خواطر، وعما كان يبدع عني من كلام، في وقت ما، في عنفوان الشباب، فهذا ما كان، وهكذا أنا، وهكذا هي «داراغون» التي أنبتني.

كنت أستمع إلى حديثه، ونظري لا يبعد عن يده العيني المستقيمة على الطاولة. ككائن منفصل يعيش بذاته، يد عسوية مثل جذر سحري، مثل تيمية، يد رمادية مليئة بالبعد، قوية، جافة كأكمة في صحراء. إن هذه اليد تحيا حياة حجر غير مرئية، إنها ليست يدا للمصانعة أو للمداية، أو للأخذ أو العطاء. إنها يد لا يجري فيها دم وإنما مادة أخرى لا تعرف خواصها. ويتسالم المرء مذعورا إذ ينظر إليها: هل كانت هذه اليد يد إنسان؟

لم أستطع طيلة الفترة التي استغرقها حديثه، أن أغض الطرف عن يده المستقيمة بسكون على الطاولة، كبرهان محسوس على صحة ما يبرح به الشيخ بصوته الأبح الصادر من أعماق صدره، الذي كان يصل على دفعات إلى حنجرتي، ككلم يائي الخمود والإختباء.

وهكذا واصل حديثه عن الفن وعن الناس وعن نفسه، متنقلا بين موضوع وآخر، براحة ودون تكلف، بعد فترة صمت وجيزة، لم أقطعها إلا بنظرة تتم عن سؤال، إذ كنت أخشى أن تتبدد صورته ويذهب فجأة، كما تغيب الأطياف.

- لاحظ! إن الفنان هو «شخص مشبوه»، أنسان مقنع في وقت الغسق مسافر يحمل جواز سفر مزورا. الانسان المقنع صورة رائعة، مكانته أرفع بكثير مما هو مكتوب في جواز سفره. ولكن ما أهمية ذلك؟ إن الناس لا يرتاحون لهذا الإبهام ولهذا التحجب. ولهذا السبب يدعون الفنان شخصا مشبوه، منافقا مرثيا. ومتى ولد العبد، فإنه يستقل ولا يعرف الحدود. وحتى ولو استطاع الفنان، بشكل أو بآخر، أن يكشف للناس عن شخصيته الحقيقية ولقبه الفعلي، فمن سيصدق أن كلمته هذه هي كلمته الأخيرة؟ ولما إذا أبرز جواز سفره الحقيقي، فمن سيصدق أن ليس في جيبه جواز سفر ثان وثالث؟ ولما إذا نزع قناعه، رغبة منه في أن ييتسم ابتسامة صادقة أو يطل بنظرة حقيقية، سوف يوجد من يطالبه بأن يكون صادقا وأميناً بمنتهى الصدق والأمانة وبأن ينزع هذا القناع الأخير الذي يشبه شيها كبيرا وجهها بشريا، إن مصر

الفنان، كما ترى، هو أن ينتقل من حالة نفاق إلى أخرى، وأن يجع ما بين التناقضات. فمن يتيسر له إخفاء ذلك بقدر أو بأخر، فإنه ينعم بجهده وسعادته، مع أنه يعيش صراعاً داخلياً مستمراً من أجل الجمع بين حدين لا يمكن لهما أن يجتمعا البتة. أثناء إقامتي في روما، قال لي صاحب (هو رسام صوفي الميول) في إحدى المناقشات إن بين الفنان والمجتمع يوماً هو نفس البون الكائن بين العالَم الإلهي والأرضي ولكن على نحو مصغر وأن البون الأول هو رمز للثنائي، ليس إلا.

لاحظ! هذه هي طريقة تعبيره، ومع أنه يمكن التعبير عن الحقيقة بطرق شتى، لكن الحقيقة واحدة وأثرية.

هكذا عبر «باولس» عن فكرتنا المشتركة مستخدماً صورة خيالية.

واسأل نفسي أحياناً: ماذا هو هذا اللقب؟ [إنه لقب حقاً، وإلا كيف تستنى له أن يمسلاً حياة إنسان بكاملها، وأن يجلب له كما هائلاً من الرضا والعدا؟] وما هي هذه النزعة النهمة التي لا تقاوم، والتي تدفعك لأن تسلب من ظلمات الوجود أو من ذلك السجن الكبير الذي يكونه ترابط كل ما في الحياة.. أن تسلب من ذلك العدم ومن تلك الأغلال، قطعة تلو القطعة من الحياة ومن حلم الإنسان لكي تعطيها شكلاً تشبه «الآبد» بتموير طيشورة هشة على ورقة عابرة؟

ما قيمة بضعة آلاف من الأيدي والعيون والأدمغة، مقارنة بالملكوت الذي لا حدود له، الذي ننشئ منه إرباً صغيرة بجهود غريزي متواصل؟ ومع هذا، فإن هذا الجهد، الذي يبدو لعظم الناس، مسعوراً وغير مجد، يحتسري على قدر من الإصرار الغريزي الهائل الكائن لدى النمل عندما تنشي كتليها على قارعة الطريق. إن قدره مستقيم سلفاً: سوف يداس وينهار.

في هذا العمل المضني اللعين، والممتع إلى حد لا يضاهي، ندرِك إدراكاً وأخسها بأننا نسلب من مكان ما، نسرق من عالم مظلم، لنعطي ما سرقناه لعالم آخر لا نعرفه، لننقل من اللاشيء شيئاً لا ندري ما هو. لهذا السبب يعتز الفنان خارجياً على القانون ومرتداً من الدرجة الأولى، حكم عليه ببذل جهد يفوق طاقة البشر، جهد مقيوس منه، لكي يكمل صفاء أعلى غير مرئي مخلاً بالصلف الأدنى المرئي الذي يفترض أن يعيش فيه بكل كيانه.

إننا نخلق أشكالاً وكأننا طبيعة ثانية. نوقف الصبا، ونجمد نظره، تكون قد تبدلت أو انطافت في «الطبيعة» بعد دقائق، إننا نلتقط ونعزل حركات سريعة ككلم البصر، لا يمكن لأحد أن يراها، ويدعها، بكل ما تنطوي عليه من معانٍ مستترة، لكي تراهنا أعين الأجيال القادمة وليس هذا وحسب، إننا نعزل كل حركة وكل نظرة تعزيزاً لا يكاد يلحظ، بخص أو بلون إننا لا نبالغ ولا نزيّف ولا نبذل جوهر الظاهرة عندما تعرضها، وإنما

نرفقها ببرهان دامغ، دائم، لا يلحظ، على أن هذه الظاهرة قد حدثت للمرة الثانية من أجل حياة أطول وأهم، وعلى أن المعجزة قد حدثت في ذاتنا نحن. ففي هذا الفاض الذي ينطوي عليه كل عمل فني، كائن للتعاون الخفي بين الطبيعة والفنان، يلوح المنشأ الشيطاني للفن. ثمة أسطورة تحكي بأن المسيح الدجال عندما يجيء إلى الأرض سيخلق كل ما خلقه الرب، ولكن بمزيد من المهارة والكمال. فنحله لا يلدغ، وأزماره لا تذبل بنفس السرعة التي تذبل بها في طبيعته. وعلى هذا النحو سيفري الشرهين والطامعين وضيعفي الأيمان. قد يكون الفنان هو البشير بالمسيح الدجال. أو لعل الآلاف والآلاف منا تلعب دور المسيح الدجال، كما ينتهي الأطفال بالعباب الحرب في وقت السلام.

إذا كان الإله قد خلق الأشكال ورسخها، فإن الفنان هو الذي يخلقها للحساب ويثبتها من جديد. إنه مزيف، مزيف غير مكترث بالفطرة ولهذا السبب فهو خطر. وهكذا يخلق الفنان ظواهر جديدة، متشابهة، لكنها ليست نسخاً عن بعضها البعض، وعوالم مخادعة تملأها أعين البشر بمتعة وزهو، وما إن تقترب منها حتى تسقط في هاوية العدم.

هذه هي نظرية «باولس» وهو إيطالي في عروقه يجرى دم سلافي. إذن ينبغي أن تكون ميالاً إلى التخيل والصوفية كما كان هو لكي تستطيع التعبير بطريقته. وقد استحوذ على انتباهي، أن أحداً يستطيع أن يخلق عوالم ويلاشيها، فوق وتحت المستوي الذي يعيش فيه. فأننا، كما أنا عليه، وأنا من عينة مختلفة، لم أستطع أبداً سبر عوالم مشاعره وطريقته تعبيره. لأنني كنت آنذاك أيضاً، أشعر كما أشعر الآن، بأن كل ما هو موجود، هو الواقع الوحيد الذي لا واقع غيره، وأن غرائزنا وودود فعل حواسنا، تجعلنا نرى في الظواهر المتعددة التي يتجلى فيها هذا الواقع، عوالم منفصلة متفائلة من حيث ملامحها وجوهرها. لا شيء من ذلك كله، ثمة واقع واحد، له بدون شك قوانين ثابتة على الدوام، لا نعرفها إلا جزئياً، خاضعة لد جزر أديبين.

لو أردت أن أرتكب خطأ، بأن أستبدل بشكل اعتباراتي الأسباب بالتأنيج، لاستطعت إيهاد إبراهيم جديدة وذات أهمية لنظرية «باولس» حول تسمية الفنان - الخلاق بالمسيح الدجال. إلا أنني لا استخلص من هذه الحقائق استنتاجات مشابهة لاستنتاجات، وبالأحرى، أننا لا نكون أية استنتاجات بل برى الحقائق. لقد قال «باولس»: الفنان هو لعين، لأنه كيت وكيت. إنني أقصّر على القول بأن الفنان هو كيت وكيت، وهنا أتفق معه كلية.

...

— كانت هناك بنية صغيرة تعيش مع أمها في منزلي، تدعى

هروساريقو. (عندما ذكر اسمها، خفض نظيرته الحادة، وعمر حول أهدابه الخفيفة ما يشبه الضباب) ذات يوم، وكانت في الخامسة من عمرها، سمعت حديثاً دار بينها وبين صبي، لم تمض إلا أيام معدودة على دخوله المدرسة فكان يتباهى أمام البنية بمعارفه الجديدة:

- اتعرفين من خلق البشر؟

- البشر؟ العم فرانسيسكو.

اجابت الطفلة وهي تشير الى لوحاتي، صور أشخاص في مرسمي.

اما الصبي فقد استمر في تباهيه وهو يتلثم:

- الله... الله هو خالق البشر.

لكن نظره لم يحد عن اللوحات التي كانت الطفلة تشير إليها الواحدة بعد الأخرى، مركزة على الوجوه المرسومة عليها، مكررة عند كل وجه بإعتزاز:

- العم فرانسيسكو.. العم فرانسيسكو.

كانت أصوات البوق والطبل تغلو من السيرك المجاور للمقهى، فتوقف الشيخ عن الكلام برهة من الزمن، وأصغى السمع، ولم تبد عنه بادرة تأفف أو امتعاض. غابت الأصوات إلا صوت بوق ناعم، فتابع العجوز حديثه بصوت خفيض:

إن السيرك في نظري هو أليق أشكال المسرح، إنه يمثل الحد الأدنى لليئس في هذا الشقاء الهائل، إن الظهور أمام الجمهور ينطوي على أشياء محرمة ومخجلة، ففي أيام الشباب كنت كثيراً ما أحلم بأنني أمثل دوراً على خشبة المسرح، أمام جمهور غفير صارم، وكنت أتساءل مذبذوراً، كيف صعدت على خشبة المسرح دون دعوة ودون تحضير مسبق، كان علي أن أمثل دوراً لم أقرأه من قبل ولا أعرف كلمة واحدة منه.

يستحيل عليّ وصف العذاب الذي كنت أصابته أثناء الحلم. وقد تكرر الحلم نفسه مرات ومرات.

كنت أثناء حياتي على اتصال بالمسرح والممثلين. وكنت في كل مناسبة أزداد قناعة بأن المسرح هو أعظم الجهود التي نبذلها. ومن خلال تماهي بالمسرح والممثلين كان صدري يجيش بمشاعر اليأس واللعب والتساؤل: ليست ثقافة المسرح مجرد صورة لما ينتظره جميع البراعات أجلاً أم عاجلاً؟ عندما أرى قرص عسل مصنوعاً من «الكرتون» ومرسوماً بطريقة بدائية، يستخدم في أوروبا، لتقديمه الى حورية الغاب، فأنني أفقد في اليوم التالي، شهيتي للطعام والريشة في الرسم. وتلاحقني حيلة أربع وعشرين ساعة صورة ذلك الشيء، الليث، وباليته ميت، إنه شيء لم يولد وليس له علاقة بالالوه ولا بالحقيقة. وإذا كان عليّ إيجاد مرسماً لفن المسرح، فأنني أختار قرص العسل من «الكرتون»، فهو عبارة عن أداة تعيسة حاولت مئات المرات أن

تغفو في أعين المشاهدين عسلاً، وأعيدت مئات المرات الى صندوق لوازم المسرح، موسخة، خائبة لا ضرورة لها.

وفي أقصر المسارح، كل شيء مغبر ومتسخ، إن مهنة التمثيل أصعب المهن وأتعبها، لذا فالمتلون بحاجة الى حياة اللهو واللجون والأكل والشراب، كالمحكوم عليهم بالإعدام دائماً وأبداً.

كانت لي علاقة بممثلة.. (هنا، مهمم العجوز بشيء وكأنه يريد اسمها لنفسه وحسب، وإنطبق أهدابه وتومج الضباب حول عينيه مرة ثانية).

كانت امرأة رائعة، جريئة رحية الصدر في كل الأمور، ما خلا الأمور المتعلقة بالمسرح. كنت أرتاد المسرح من أجلها مع أنني كنت أعاني كل العذاب حين أراها على خشبة المسرح. ذات يوم كنت جالساً في الصف الأول، فرأيت كيف علق طرف ثوبها الطويل الأبيض بمسمار على الأرضية، أثناء تأديتها لدورها، شعرت بأننا تمترت، لكنها واصلت إلقاءها وحاولت بصرك نزقة من قدمها تحرير طرف ثوبها. إن هذه الحركات البائسة التي كانت تقوم بها مثل حيوان وقع في الفخ، وهي تلقي ألباناً حماسية والعرق البارد يبللها، والذعر يتطاير من عينيها خراباً، خشية حدوث «زلة» وفضيحة بينت لي في لمح البصر، لا جدوى هذا الفن. ولقد أفسد عليّ ذلك، لفترة طويلة السعادة التي كانت تفيض بها علاقتي بهذه المرأة الرائعة التي لا أنساها.

...

- كانوا يقولون لي مراراً وتكراراً، يقولون ويكتبون بأنني مبال إلى حد مفرط ومؤذ، إلى المؤسوعات الكثيرة وإلى مشاهد العنف والغموض، كانوا يكررون ذلك شفاة وكتابة، ببرودة أعصاب ويدون تفكير، كما يقوم الناس بمعظم الأمور.

في فترة ما، في مدريد، قبل اندلاع الحروب، كان الناس رجلاً ونساء، أثناء الحديث، يسترقون النظر إلى يدي كي يتأكدوا من أن هذه اليد هي تلك اليد التي ترسم، أثناء الليل، بعون إيليس، هكذا يعتقدون، وكانوا يقولون إن انامي التي لا أعرف ما هي اسمها ومسافيتها إنما هي من فعل الشيطان. في ذلك الزمان، ما كان لك أن تجد في إسبانيا كلها، إنساناً أكثر مني تواضعاً وتخوفاً واستواء. إي نعم، استواء.

ليس المهم أظن الناس بي كيت وكيت، أو قالوا عني كيت وكيت، إنما المهم هو أن ظنونهم وأقوالهم دليل على عدم فهمهم للفن. ولا يصعب عليّ شرح ذلك.

إن جميع الحركات التي يقوم بها البشر، تنبع من حاجتهم الى الهجوم أو الدفاع. وحاجتهم هذه، هي المرض الأساسي والفعل والوحيد، لكنه ينسب في معظم الحالات، والفن بطبيعته عاجز عن تصوير آلاف الحركات الجزئية، فإن عزلت كل حركة عن الأخرى، لما كان في هذه الحركات كتابة أو شق. ولكن على

دون اسم. فحين ينظر إلينا بعيني الحيتين، فهو يمثل حياة سابقة، أفلطت، لكي يتسنى لها الديمومة، إنه الكائن الآخر، لا ليس الآخر بل الكائن الحي الأوحى في العالم، في لحظة الأخيرة. إنه ينظر إليك دون حراك، نظرة حزينة، مدعورة، نظرة المريض إلى الطبيب، وبهذه النظرة، وهي الوسيلة الوحيدة لديه للتعبير، يقول لك: «إنك سوف تمضي، لتحيا وتعمل وتنقل نظرتك من شخص لآخر، أما أنا سوف أبقي هنا، محكوماً على ومقيداً، كشاهد لا يعرف عنه إلا اسمه ومهنته وعصره، وفي جل الأحيان لا يعرف كلها... سوف أبقي إلى الأبد مجرد صورة، ياليت هي صورتي، بل هي صورة كما رأتها عينك.»

إن الوحشة التي يعانيها الشخص على اللوحة، هي كبيرة إلى حد، تدعو الرسام أحياناً، إلى إضافة شيء ما، له علاقة بالشخص ذاته، كرمز يساعد في تفسير نفسيته. ولقد لجأت بنفسي، بضع مرات إلى هذه الطريقة، لكنني سرعان ما أدركت عبثها. لأن الأشياء والأوقات والدمى، يتبدل مع الزمن، ليس شكلها وحسب بل ومعناها أيضاً ويتجاوزها الزمن، ولا تعود مفهومه وتغدو هي ذاتها مستوحشة، وتسهم في المزيد من عزل الشخص موضوع الصورة.

مررت بمرحلة كنت أحس فيها إحساساً شديداً بهذا التأطر ويعجز الشخص الذي ثبت على اللوحة، عجزاً أبدياً عن السماع أو الكلام، فأقولني ذلك وبدأت أضيف على الصورة، كلمات أو كلمتين، أو أسماء، أو عبارات تسم ذلك الشخص. ففسره فيما بعد، بقدر أو بأكثر، وتصله بالنظر. وسرعان ما أدركت سماجة هذه الطريقة وعبثيتها. ومن ثم بدأت تتلادني في الأحلام، تلك الكلمات التي وضعتها باستخفاف، وبكثيرة عاجزاً عن معوها، لأن اللوحة لم تعد بصورتني. كنت أنظر أمامي، فأرى ما ستثيره تلك الكلمات من ضحك لدى الناظر، إن كانت تقوى على الإشارة لأنها ستفقد، عبر القرون معناها السابق وتستعصب غريبة حتى عن النطق، بل وسجل ذلك الشخص التعصب على الصورة أكثر بعداً وغربة وعزلة.

وفي النهاية توصلت إلى قناعة بأن لا دواء لذلك ولا عون. إننا إذا تصور شخصاً، فإننا نقتله ببطء، بكل نظرة من نظراتنا، مثلما يقتل البيولوجيون الحيوانات عند تنطيطها. وعندما نميت تماها، يبعث حياً على لوحاتنا. لكن وحشة الإنسان على اللوحة أمر من وحشة العظام تحت التراب.

هذه هي البراعة في رسم الأشخاص. ولهذا السبب لا يتوق الرسام المبتدئ والريء في رسم الأشخاص، لأنه لا يستطيع فصل الشخص وعزله و«تحيته» هكذا يمكن اكتشاف الرسم الريء. فالشخص على اللوحة، متشابك ومقيد ببيئة، وكان جزءاً منه يسمى إلى أن يواصل حياته فيها، لأن الرسام لم يوفق في تأدية المهمة الشاقة، وهي عزل الشخص وتحريره و«قتله» وتأييده.

كل فنان يريد أن يصور ما صورته أنا، عليه أن يقدم لنا حركة تجمع وتلخص جميع تلك الحركات التي لا تحصى، إن هذه الحركة المتراسة، لا بد لها من أن تتضمن، بالضرورة، وبالتحتم، مناشأها الحقيقي: الهجوم والدفاع، والغضب والخوف. ويقدر ما يزداد عدد الحركات التي تتسج وترص في هذه الحركة، فإنها تزداد تعبيراً، وتزداد الصورة قوة على الانعاس. هذا هو مناشأ المسحة الكتبية على شخوصي وعمل مواقفهم وحركاتهم، وهي في الغالب مرعبة ومروعة. لأن ليس هناك، في الواقع، حركات مغايرة.

ويمكن القول أن هناك رسامين اقتصر تصويرهم على مناظر من حياة الريف والرعاة، التي يفوح منها الرضا، وعلى وجوه سهلة خالية من الهموم وهذا واقع موجود. فقد سبق لي أن صورت أحياناً عين هذه الصورة قوة، لكن كل موقف من هذه المواقف المتحررة من الخوف والحذر الغريزيين، يتطلب ملايين الحركات المقلقة، الدموية حتى يتسنى لنا دعم هذا الموقف والدفاع عن جماليته المصطنعة وحريته العابرة. إن الجمال محفوف دائماً، أما بظلام مصائر البشر وأما ببريق دماء البشر. وينبغي ألا ننسى بأن كل خطوة إنما تقود إلى القبر. وهذه الحقيقة كافية لتحرير سلوكي ولا يمكن لأحد أن يحدسها.

ذات مرة، كنت أتسلق، فرسعت سطحاً مائتاً وثقلته أنوار المساء، وعليه زورق، ووراء الزورق أثره المتسج على الماء. فإذا نظرت إلى الرسم من بعيد، لا يتضح لك أي شيء، لا ترى التفاصيل، أعطيت هذا الرسم لصديق، يشوش، مرفه الحس، وتركته ل مهمة إيجاد اسم له. وبدون تكلّف، أطلق عليه: «الرحلة الأخيرة»، مع أن الرسم لا يوحي بذلك لأمّن قريب ولا من بعيد.

...

إن مهمة رسم الأشخاص، مهمة شاقة للغاية، عذاب مرير بالنسبة للرسام، عندما يعزل الشخص عما يحيط به وعما يربطه بالآخرين وبالبيئة. إن «تحرير» هذا الشكل، هو على حد تعبير صديقي «بإولو» نوع من أعمال المسيح الدجال... عملية غير خلاقية. إن الطريق الطويلة التي يقطعها الإنسان - «المردلة»، إنما نجتازها نحن مرة أخرى، ولكن باتجاه معاكس، إلى أن نخرج الشخص الذي «أصداطه» أعيننا إلى العراء، وننقيه وحيداً مع نفسه وكأنه ينتظر سقوط القصلة عندها، نخلقه من جديد.

أما في الفنون الأخرى، فإن الإنسان يعرض دائماً، وهو على صلة بالآخرين. وكلما ازدادت النزعة إلى إظهار أصالته وخصوصيته استدعى ذلك المزيد من تجديد علاقته بالغير لكي تتجلى خصوصيته وبالعكس فإن الشخص موضوع اللوحة، هو وحيد، مقيد، معزول إلى الأبد، لأنه بلا أب وبلا أم وبلا أخت وبلا ولد، وليس له منزل، وفاسد الأمل، وفي كثير من الأحيان

....-

- كان الشك يخامرني دوماً، عندما كنت أسمع، أثناء حديث عابر، أن هناك ألف أسلوب في الرسم، من أين هذا الألف؟ ولماذا ألف ألف بالتصديد؟ فإذا كان ثمة أكثر من أسلوب واحد، فثمة أكثر من ألف. فليس لذلك حدود. وما الفاشلة من وجود ألف أسلوب طالما يلجا كل منا إلى أسلوب واحد لا يعرف غيره. وهذا يعني أن لكل رسام أسلوبه. أما الذين يقولون بوجود ألف أسلوب، فإنهم لا يرسون. إذن أنا في حل من أمري.

كنت في أيام الشباب في جلسات المساء، أحاول شرح هذا الموضوع للذين يرغبون بالكلام، الذين لا عمل لهم ولا شاغل. لكنني حتى هذا اليوم، لا أحسن التعبير كما ينبغي، عندما كنت شاباً كنت أعتقد تامساً القدرة على التعبير الواضح والمقنع أثناء الحديث. ومع ذلك ما كان يمكن لأحد إقناع هذا النوع من البشر. ومازالت أذكر، بأنني كنت أقول لهم حينها، بأن لي أسلوباً واحداً في الرسم، وهو أسلوب المرحومة خالتي/ عمتي «أونيسيا من فوينتا دي تودوس». ففي طفولتي، كنت أراقب خالتي/ عمتي كيف تعلم ابتهاجها (وكانت أكبر مني سناً بقليل) الحباكة على النول. كانت الطفلة الصغيرة تجلس على النول وخالتي/ عمتي بجانبها. وكان الحوك يطير يمنة ويسرة وخشبة النول تترق. لكن صوت خالتي/ عمتي كان يطغى على كل تلك الرقعة. إذ كانت ترد عند كل طرقة:

- رعي، رعي. كلما ترصين أكثر فهو أفضل! رعي ولا ترحمي.

كانت الصغيرة تطيع صاغرة، وتضرب خشبة النول بكل قوتها، لكن الخالة/ العمة لا يكن يعجبها العجب، وكانت تعتبر أن رص الصغيرة غير كاف، وتصرخ بأعلى صوتها:

- رعي أكثر! كثلي! أنت لا تتسجمن منخلاً!

طيلة حياتي، كنت أرسم تحت شعار هذه المرأة البسيطة والصارمة. (فكل عمل قيم صاحبه صارم). فمهما هرأ فاجو وإصلاحيو مدريد، بوصفة «الخالة/ العمة من فوينتا دي تودوس»، إلا أنني أعرف بأن كل مرة كنت أطلق فيها لحيالي العنان، ولا أرض ولا أكفله كانت صوري رديئة، هذا لا يعني أن رسومي الأخرى كانت ناجحة لكنني بذلت كل ما بوسعي لكي تكون ناجحة.

كانوا يقولون إنني أتجنب الصعاب من الأمور، وأؤثر بسهولة في النظارة، حيث أبرز حيزاً معيناً بصورة أقرب إلى الرسم الكاريكاتوري. الشطر الأول ليمن بصحيح، والثاني صحيح جزئياً. انني لم أكن أتجنب الأمور الصعبة، إنما كنت أوجد لها حلولاً، بكل أمانة. وعندما أوجد لها تلك الحلول، كنت أنسجها بأرخصها في ذلك الحيز «المبرز». عليك أن تلاحظ أن كل صورة تشتمل دائماً على حيز واحد فقط يستحضر رؤياً

الواقع، واقع الناظر. إن هذا الحيز فحسب، هو الحيز الهام والحاسم، شأن التوقيع على سند. وقد يقتصر هذا الحيز على العينين أو على يد أو على زر معدني بسيط مضاء بطريقة خاصة.

... -

- إنني أشفق على نفسي إذ أتذكر كيف خضت الحياة بكم ضئيل من المعرفة، وبكم كبير من الأحكام المسبقة والمطالب الخطيرة. لقد كان مجرد التفكير بالأمر الأساسية للحياة، إنما لا يفتر. هكذا كان المجتمع. وقد لا معنى ذلك كونني دون خبرة ولي رغبات جمة. ولكن فيما بعد عندما أصفيت إلى صرير مفاصل المجتمع، ورايت شتى العجائب والحن. بدأت أفكر واستنتج حتى الحيوان، أي حيوان لو كان مكاني لفعل ما فعلت.

لقد رأيت في لحظات مريرة جهل العظماء «أصحاب المآثر» ورأيت أيضاً عجز وضعف وإرتباك «أصحاب وأولي العلم» ورأيت المياديء والنظم التي كانت تبدو أصلب من الجلود، كيف تتبدد كالضباب أمام أعين الناس اللامبالين أو المقودين، وكيف أن هذا الضباب الذي كان ضباباً حقيقياً منذ برهة، بدأ أمام نفس تلك العيون يتصلب ويتكون مرة أخرى كمياديء مصنوعة، أمتمن من الجلود. ومن ثم رأيت الموت والأمراض والحروب والشورات، وكنت أتساءل عن مغزى هذه التبدلات وعن الخطوة التي تجري تبعا لها، وعن الهدف الذي تصبو إليه وبالرغم مما شاهدت وسمعت وتفكرت، فإنني لم أجد مغزى أو خطة أو هدفاً لكل ذلك. لكنني توصلت إلى استنتاج سلمي: إن فكرتنا في مساعها لا تعني شيئاً كبيراً ولا تستطيع فعل شيء كما توصلت إلى استنتاج إيجابي: ضرورة استراق السمع إلى الأساطير، أي متابعة آثار الجهود الجماعية البشرية عبر القرون واكتشاف مغزى حياتنا بقدر المستطاع.

فالأساطير تتكون عبر جميع الأزمنة، ببطء كرواسب، حول بضعة طمغحات تصبو البشرية إليها. ولئن كنت في حالة من الارتباك، فترة طويلة من جراء ما جرى حولي مباشرة، فإنني توصلت في النصف الثاني من حياتي إلى الاستنتاج التالي. من العبث ومن الخطأ البحث عن المغزى في الأحداث غير الهامة التي تجري حولنا والتي تبدو هامة في ظاهرها. وإنما ينبغي البحث عنه في تلك الرواسب، التي تكونها القرون حول بضع أساطير رئيسية. إن هذه الرواسب، تجدد شكل تلك الذرة من الحقيقة، التي تتفق حول أصالتها (مع أن الاتصال تتضاءل باستمرار عند كل عملية تجديد) وتمزعه عبر القرون. ففي الخرافات يكمن تاريخ البشرية الحقيقي، ومن خلالها يمكن التمكن بفحوى هذا التاريخ، إن لم يكن بالمستطاع اكتشافه تماماً. هناك بضع أساطير أساسية تبين، أو على الأقل تضيء

الألوان التي جُثَّت وتساقت، ومن القماشة التي لا تعرض شيئا.

...

— كنت قد عبرت الثلاثين، وقبل أن أمرض وأفقد سمعي، بوقت طويل، رايت حلما عجيبا: غرفة، دافئة، مريحة رائعة تتم عن نook النيلة من حيث مفروشاتها والمزهرجات والتحف الأخرى من الخزف الصيني. كان ورق جدرانها ضاربا إلى الصفرة، مخرفا. وعندما أمنت النظر في الزخرفة، وجدت أنها تتألف من حروف كلمة واحدة "MORS"، مكتوبة هكذا: MORs، كلمة تعني الموت، مكررة بعدد لا يحصى، ومخططة بأحرف صغيرة بمنتهى الدقة. لكن ورق الجدران هذا لم يعكس جو الغرفة ولم يفسح عليه أية كلمة، بل بالعكس، وكنت أتمنى أن يبقوني فيها أطول مدة، كنت أتحسس بيدي المنسوجات والتحف من الخزف الصيني وتمتلي نفسي سلاسا ورضا وهو أمر لا يتوافر إلا في غرفة تلاثم ربحتنا.

كان قد مضى على ذلك الحلم ثماني سنين أو ربما تسع، مرضت، وطلت أسفاري، ورسمت كثيرا، ونسيت تماما ذلك الحلم العجيب. كنت أعيش وحيدا في دار منفصلة بالقرب من مدريد، وكنت مهجورا، أمانتي كبير الغلاء. لكن ألساني من البشر الذي يلا العالم، وإزما من تفكيري بهذا الشر. كان كل تماس مع الناس، يلقي بي في جو من الخوف رهيب، لا يمكن تفسيره. كنت كل يوم أرى أشكالا جديدة للشر والتعاسة لا يمكن حدسها. كان كل منها يشد على بطني ويضغط على قلبي، طيلة أربع وعشرين ساعة، ويسمم نهاري وإيلي، ثم تتلاشى، كأنها لم تكن، لأجل مكانها أشكال جديدة. كان يؤد هذه المخاوف كل تماس، أو كل محاولة تماس مع الناس. وعندما كنت أتوحد، كانت تبرز من مكان ما داخل نفسي.

ولكي أتقلب على المخاوف، مع إدراكي بأنها وهمية. وكان إدراكي هذا أكثر ما يعذبني، بدأت أرسم على جدران الغرفة الكبرى رسوما ضد الخوف. غطيت جميع الجدران بصور ورسوم ولم تبق مساحة فارغة حتى لو وضع إيهام، باستثناء مساحة صغيرة جدا فوق نافذة. على شكل مثلث غير منتظم، وكانت بهذا الشكل: (لأن الغرفة قد أعيد بناؤها وأحدثت النافذة في وقت لاحق). كنت قد نسيت منذ أمد بعيد حلمي الذي أبعدتني عنه سنين وإيلال بأحلامها التي تهيم عندما «ينام العقل»، ومع هذا، لم أرسم في هذه المساحة الصغيرة المتبقية، لا وجهها ولا زخرفة، وإنما خطت كلمة "MORS" وكأنني قمت بذلك بناء على اتفاق مسبق، أو بأمر من جهة ما، خطت هذه الكلمة كما يفرض الحيز، وكما رايت ذلك في الحلم: "MORS". وكانت هذه الكلمة بمثابة تقييد أبعدت عني

الطريق الذي اجتزته، إذا لم يكن بإمكانها تبيان الهدف الذي نعدو وراءه: أسطورة الخطيئة الأولى، أسطورة الطوفان، أسطورة مجيء ابن البشر وصلبه ليخلص العالم، أسطورة بروميثي واختطاف الروح من الصاعقة..

نطق العجوز الأطرش كلماته الأخيرة، بصوت عال جدا، ثم صمت ونظر في البعد، كما ينظر البحارة في عرض البحر. وبدا وكأنه من خلال هذا الصمت، يسترق السمع لصوت الأساطير التي لا تعصى، والتي لا يتذكر أسماءها ولا يستطيع تعدادها. صمت طويلا، ثم أرخى نظره أمامه على الطاولة. بدا وكأنه عاد من مكان بعيد. وفي هذه اللحظة، لاح حول أهدابه ضباب خفيف، كل ما تبقى من ابتسامته المبهودة في أيام مضت، وواصل كلامه بادنى طبقة صوتية يمكن للطرش أن التكلم بها.

— أيام شبابي، كان الحديث حول هذه الأمور يجري همسا، بين أناس يأتون أحدهما الآخر. أما اليوم ونحن في عام ١٨٢٨، فيستطيع الكلام من يشاء وبما يشاء، وهذا لا يعني، بالطبع أن ليس لدى الناس اليوم موضوعات يتحدثون عنها همسا وعلى انفراد.

...

— كن على ثقة بأنني رايت كل شيء، وأنني لست عديم الشعور أو غيبيا، إذا كنت لا استغرب ولا أثار بما أ شاهد. فهذا من حق. ولقد تملك هذا الحق لأنني رايت كل شيء. عليك أن ترى الكثير لكي تدرك كل شيء. شاهدت الطبيعة وأمنت النظر في المجتمع. إي نعم في المجتمع؛ إنني أعرف جميع قوانينه الخاصة بالتليور. إنها تتركنا ببساطتها، ولسوف تتركنا حتى الآن النهاية. إنني أسمع خطوات المجتمع، وهي مجرد تراوح في المكان، رغم صخبها وضجيجها. إنني أعرف الجماهير الكادحة الصبورة المسألة، أعرف المتصدين الذين يسعون بعكس التيار، وأعرف المجرمين، والمتسولين، والعاهرات. وأعرف ملوك وأمراء إسبانيا وبلدان أخرى. أعرف جنرالات ووزراء إسبانيا وفرنسا، والأكثر من ذلك فإني أعرف رقباء وراثة نطقهم والمراهم التي يدهنون بها شرايهم. إنني أعرف كافة كل هذه الأمور، وليس يصعب معرفتها وفهمها (لقد رسمت عدا كبيرا من الأشخاص من كافة الصنوف. وعندما أرسم شخصا، فإنني أرى لحظة مولده ولحظة موته. إن هاتين اللحظتين قريبتان إحداهما من الأخرى، بحيث لا تسمعان، فعلا بأن تدخل بينهما، نفسا أو حركة) غير أن هناك عالما يتوجب عليك التوقف عنده، لا يمكنك فهمه، بل ستجلبه فهم، هو عالم الفكر. لأن عالم الفكر، هو الواقع الوحيد في خضم هذه البهلوانية للرؤى والأشباح، التي تدعى بالعالم الفعلي، فلو لم يتوافر الفكر، فكيف أنا، عندما يكون ويدعم شكلا أرسمه، لانتفى كل شيء إلى العدم الذي جاء منه. ولكن أكثر يؤسا من

المخاوف، إلى أن تعافيت ورجعت إلى صوابي، حيث لا حاجة للثأمن.

...

— كنت أتساءل دوماً، عندما أخاطب الناس، عن سبب عجز الفكر وعدم قدرته على الدواع، ولماذا هو مفكك في ذاته، ومنبذ من المجتمع في جميع الأزمنة، وغريب عن غالبية الناس، فتوصلت إلى هذا الاستنتاج: إن عالمنا هو عالم القوانين المادية ومملكة الحيوان، لا مغزى له ولا هدف، الموت هو نهاية كل شيء. فكل ما يمت إلى الفكر والتفكير بصفة، وجد هنا بمحض الصدفة، كما تلقى الأمواج بمن نجا من ركاب سفينة غارقة، ركاب محضرين، بمسلايسهم وأدواتهم وأسلحتهم، إلى شواطئ جزيرة نائية، مناخها مختلف تماماً، تقطنها وحوش ضارية ومتوحشة. لذا فإن أفكارنا جميعها تحمل سمات عجيبة مأساوية، سمات الأشياء التي أتقذت من السفينة الغارقة. أنها تحمل أيضاً سمات العالم الآخر المخفي الذي انطلقنا منه، في وقت مضى، وسمات الكارثة التي أودت بنا إلى هنا وبكذلك الصبوات اللاحقة المستمرة للتكيف مع العالم الجديد. فهي في صراع دائم مع هذا العالم الجديد الذي هو خصم لها في جوهره، وجدت نفسها فيه، وتحاول في ذات الوقت التلازم والتكيف معه. لهذا السبب فإن كل فكرة عظيمة ونبيلة، هي غريبة ومعذبة ولهذا السبب أيضاً يخيم الحزن على الفنون والتشائم على العلوم.

كان الظلام قد خيم كاملاً، ولم لاحظ ذلك. لكن محدثي، كسائر الكهولة كان حساساً إزاء تبدل أوقات النهار والزم. وكانت جميع الأصوات حولنا قد غابت في نفس اللحظة. ومع هذا الصمت الذي خيم، غاب صوت «غوياء» نهض عن كرسيه وغادر بكل هدوء، حتى أن زحزحة كرسيه لم يصدر عنها أدنى صوت. غادر ببساطة، كما يغادر المدمنون على أرتياد المخاهي، قائلاً: إلى اللقاء، كانت قبعتي طيلة الوقت على رأسه وكانت يده اليسرى تقيض على عصاه.

وبعد قليل غادرت أنا أيضاً.

أضفيت النهار التالي، منفعلاً، بانتظار المساء، لمتابعة الحديث مع السيد العجوز. وعندما غاب آخر شعاع شمس عن أول المصاري، هربت إلى تلك الضاحية النائية.

كان السيرك قد بدأ يستقبل زواره من عمال ومتفرغين وجنود من نزوح المستعمرات وكان يسمع هسيس المصاييح الغازية التي أضفيت عند المدخل، مع أن النهار كان ما يزال في الشفق، وكانت الفراشات تحوم حول المصاييح، ومن تحتها الأطفال يرحون.

وكان المقهى خالياً من رواده تقريباً، فجلست إلى طاولة

الأس، وظللت مشروباً من مشروبات المناطق الحارة التي تبرد إلى حد يثير العطش، والتي لا تترك في النفس ذلك الرضا الذي يجد بها لونها وبإيجاز مشروب، اسمه هو أجمل خصائصه. جلست بعض الوقت هادئ، الأصعب، ولكن مع مرور الوقت بدأ يقيني بقدم شيخ الأس يتزعزع، وبدأت خيبة الأمل تعذبني رغم أنني لا أملك حق العتاب، تذكرت كل مقال العجوز مساء البارحة ورددت في نفسي كل ما أنوي طرحه عليه من أسئلة أتت، فكرت لأول مرة، بأن أسجل ما رواه علي.

هبط الظلام، وأضيء أول مصباح بجانب المرأة فوق درج النقود. ولكني أتخبط على لحظات الانتظار الضائقة، طلبت حبراً وورقاً. وبدأ الأمر وكأنني طلبت وجبة طعام غير مالوفة، وقرأت في وجه النادل وكأنه يريد أن يقول: إننا لا نقدم مثل هذه الوجبات. ثم دار نقاش بينه وبين صاحب المقهى، فأرسله هذا إلى منزله المتصل بالمقهى من باب خلفي، وأهضر ما كنت أحتاج إليه. كانت الأوراق من الحجم الكبير، مشتراة «بالخصصة» من محل أعلن إفلاسه، والمحبرة ضخمة لا يوجد لها الآن مثيل، وريشة سوداء صلبة، رقيقة كلسان أفعى.

غادرت المقهى في ساعة متأخرة بعد قضاء ساعتين في الكتابة بانتظار مجيء مديري العجوز الذي جالسني مساء أمس. وكان صاحب المقهى قد تعشى وبدأ يلعب الشدة مع بعض من رباته على طاولة قريشها بقماش خضراء.

كان الشارع مقفراً، أما حوالي السيرك، فقد تجمع جمهور صاخب، تمت كل المصاييح الغازية التي صيغ نورها الوجه بلون شاحب، والعيون يبريق زائف، قيدت ناعسة. ولاح لي، في نهاية هذا الجمع، عجوز مقفوس الظهر يرتدي عباءة غريبة الشكل، يتكئ على عصا، وعلى رأسه قبعة كبيرة. وفجأة غاب عن نظري، فعدوت في ذلك الاتجاه أشق طريقي بين جمهور المتفرجين السعرة عيونهم فيما يجري في حلقة السيرك. تسلفت بين الناس وكنا نتدافع، وجلت المكان كله، فلم أعر على العجوز. غير أن رجلاً قصير القامة، يرتدي لباس الرياضة، كنت قد توقفت بجانبه وأنا ألهث، انهلأ علي مؤثراً:

— ماذا تفعل يا رجل؟ إنشأ أنت؟

لم يكن أمامي إلا أن أتخل عن فكرة البحث عن إنسان يتعذر العثور عليه.

عدت إلى المدينة منهكة، وفي صباح اليوم التالي غادرت بورديو إلى الأبد.

\*\*\*

ومن التعريفات الواضحة للصورة رأى  
د. القلق الذي يرى أن الصورة في الشعر هي  
الشكل الفني الذي تتخذة الألفاظ والعبارات  
بعد أن نظمها الشاعر في سياق بياني خاص  
ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية  
الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة  
وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع  
والحقيقة والمجاز، والتأريخ والتضاد،  
والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل  
التعبير الفني<sup>(١)</sup>.

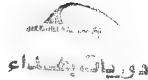
ويرى الناقد (إزرا باوند) Ezra Pound  
أن الصورة الفنية، ذلك الشيء  
الذي يقدم تشبيها عقليا وشعوريا في لحظة  
من الزمن<sup>(٢)</sup>.

ونظرا لأهمية الصورة فقد اعتبرت هي  
وهي التجربة الشعرية فلقد قام الشعر منذ  
القدم على الصورة كوسيلة وأداة من الأدوات  
الفنية بيد الشاعر تساعد على الابتكار  
والإبداع في عملية الخلق الفني ولم يختلف  
النقاد قديما وحديثا على هذه الأهمية.. «وإنه  
خير للمرء أن يقدم صورة واحدة في حياته  
من أن ينتج أعمالا وفرة غزيرة»<sup>(٣)</sup>.

ولسنا في معرض لسوق آراء النقاد  
المختلفة والمتعددة حول مفهوم الصورة  
وأهميتها، فهي من الكثرة، بحيث يصعب  
حصرها حصرا دقيقا، ولذا فسنحاول  
بالدراسة منساج الصورة ومصادر  
استخدامها، وطريقة بناء الصورة - روافدها  
- ووسائل تشكيلها في العصر وذكر بعض  
الظواهر الفنية التي ارتبطت بها آنذاك.

### منابع الصورة ومصادرها :

أجمعت الدراسات النقدية تقريبا بأن  
الخيال هو المصدر الأساسي لتشكيل الصورة  
الشعرية وصياغتها، كما أن هذا الخيال  
يستلهم مادته من الواقع  
المادي المحيط بالشاعر  
والملموس بالحواس،  
ويرى جون مدلتون  
موري أن مصطلح  
الصورة "Image" يمكن



يشكل العصر النبهياني علامة مفارقة كبيرة في أذهان  
العُمانيين من حيث كونه أزهى عصور الأدب والشعر في تاريخ  
الأدب العُماني وفي نفس الوقت عُذ من عصور الظلام والفساد  
والانحطاط ووصف حكامه بالجبابة، وإذا كان الأدب في عُمان  
لم يحظ عبر عصوره المختلفة باهتمام مؤرخي الأدب في الوطن  
العربي، بل كان نصيبه الإهمال والتجاهل الكثير، ولأسباب  
متعددة، فلقد قام المؤرخون العُمانيون بسد هذه الثغرة،  
واهتموا بتسجيل تراثهم الثقافي، وحفظوه من الضياع، ولكن  
هؤلاء المؤرخين أسقطوا من حسابهم واهتمامهم عصر أدبي  
زاهيا امتد في عُمان ما يقارب الفسطة قرون (من القرن  
الخامس الهجري إلى أوائل الحادي عشر الهجري) هو العصر  
النبهياني.

بل إن الأمر تجاوز عدم الاهتمام والتجاهل إلى طمس المعالم  
وتشويه الحقائق الواضحة فيه، ونظرا لهذا التجاهل وتلك المفارقة  
بالإضافة إلى جدة الموضوع وعدم تناوله من قبل في دراسة علمية  
منهجية، اخترت هذا الموضوع لهذه الدراسة العلمية.

والكلام للباحثة التي نستل هذا الجزء من كتابها حول  
شعر النبهيانة الذي قدمته كاطروحة لنيل درجة الماجستير.

### الصورة الشعرية

لعله لا يوجد مصطلح نقدي اختلف حوله النقاد  
وتعددت فيه المفاهيم كمصطلح الصورة الشعرية. وكان  
هذا الاختلاف سببا في حيرة بعض الدارسين وماتهم بين

### سعيدة بنت خاطر \*

## الشعر العُماني في العصر النبهياني

\* كاتبة وشاعرة عمانية.

المصطلحات  
والمسميات  
المتعددة للنوع  
الواحد من  
تصنيفات  
الصورة  
الكثيرة.

أن يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي "Imagination" أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة؛ ويقول إنه يمكن أن نخلص الكلمة من اقتصرها على الدلالة البصرية المحدودة ونوسع آفاق هذه الدلالة فهي يمكن أن تكون «أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور»<sup>(٤)</sup>.

ويرى د. شفيق السيد أن أبسط دلالة لكلمة «الصورة» وأقربها إلى الأذهان هي دلالتها على التجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية .. فقد استخدمها القرآن الكريم بهذا المعنى في قوله تعالى ﴿الَّذِي خَلَقَ فسُوءَ فَعلِك: في أي صورة ما شاء ركبك﴾\*.

وقوله: ﴿إِله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صورككم﴾\*<sup>(٥)</sup>.

ومن هنا نرى أن مصدر الصورة الأول هو الحواس التي تقوم بتحويل تلك الصور إلى الخيال المبتكر الذي يلتقط إشارات الحواس بعنصره الذهنية الخلاقة فيعيد تشكيل تلك المادة الخام في صورة فنية جمالية..

«فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها؛ فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوّله إلى واقع شعري لا تمثل العناصر المادية فيه سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة»<sup>(٦)</sup>.

ولهذا تستأثر الحواس بالنصيب الأول من الصور الفنية، وإن كان هذا لا ينفي وجود الصور الذهنية ودور ملكة التصور والتخيل العظيم في توليدها كما ذكر «مري»، وكما قال الإيطالي بنديتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) «إن أساس الفن هو القدرة على تكوين الصور الذهنية أما إبراز الصور الحسية، فعملية صناعية ومهارة»<sup>(٧)</sup>.

«وي رأي بعض النقاد أن كل صورة، حتى أكثر الصور تمخضا للعاطفة أو العقل لا تخلو من أثر للحس فيها»<sup>(٨)</sup>.

ومن الواضح أن الحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، ولعلنا نجهد النفس عتاء إذا ما بحثنا في الشعر عامة والشعر العربي القديم خاصة عن الصورة الذهنية الخالصة من شوائب الحس «فالذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبيئة»<sup>(٩)</sup>.

ولأن الصورة في الشعر العربي القديم - وكذلك الذوق النقدي البلاغي - كانا يتسمان بالزعة الحسية، كما يقول د. عز الدين اسماعيل، وكما يرى أغلب الباحثين والنقاد.. فإننا سنحاول دراسة منابع الصورة لدى شعراء العصر النبهاني، ومدى علاقتها بالحواس، وتصنيفها طبقا لهذا، وقبل أن ندخل في التفاصيل، سنعد جدولاً يوضح أنواع الصور الحسية ونسبة ترتيب شيوعها في العصر، ونسبتها لدى كل شاعر منهم، وقد أخذنا عينة عشوائية تتمثل في عدد خمس قصائد من نتاج كل شاعر من شعراء العصر.

وكانت القصائد المختارة متنوعة الأغراض، ما بين الغزل والمدح والرياء - وهي الأغراض المتواجدة في تجربة كل منهم - واستبدل المدح بالفخر عند النبهاني، كما استبدل مدح الملوك والأمراء بالمدح النبوي، والغزل الحسي بالغزل الإلهي عند اللواح وكان توزيع القصائد ما بين ٢ مدح، ٢ غزل، ٢ رياء.

كما راعينا أن تكون القصائد مقاربة الطول على وجه التقريب، وعلى نفس القصائد الفخس أجرينا إحصائية تقريبية رقم (٢) لدى زيوع الصورة التشبيهية وصورة الاستعارة بنوعها التصريحية والمكتبة في شعر شعراء العصر النبهاني.

جدول رقم (١)  
نسبة زيوع الصورة التشبيهية والصورة الاستعارة

الشاعر	التشبيه	الاستعارة التصريحية	الاستعارة المكتبة	ملاحظات
الستالي	٥٤	١٧	١٤	هذه العينة أخذت على نفس القصائد الفخس السابقة لكل شاعر
النبهاني	٤٨	٢٦	٣٩	
الكيداري	٣٧	٩	٣٢	يكثر من استخدام الاستعارة التصريحية أكثر من غيره من شعراء العصر، وإن صادف قلّة استعماله لها في هذه القصائد الخمس.
اللاواح	٤٩	١٤	٤٧	
المجموع	١٩٠	٦٦	١٢٤	٣٩٠
النسبة المئوية	٧٨,٧٠٪	١٦,٩٪	٢٤,٤٠٪	

جدول رقم (٢)  
الستالي

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٥٩	٧٦٩,٤
سمعية	١٣	١٥,٢٩
تذوقية	٧	٨,٢٩
شمية	٥	٥,٨٨
لمسية	١	١,١٧
المجموع	٨٥	

## ١ - الصورة الحسية :

١ - الصورة البصرية : وهي أغلب الصور الشعرية، عند شعراء العصر، وخاصة عند الستالي الذي استأثرت حاسة البصر لديه بأغلب الصور الفنية.. حتى ليندر أن نجد له صوراً تشكّلها الحواس الأخرى؛ وسنجد أن مفردات البصر كثيرة كثرة تبعث على الدهشة، ومن هنا جاء احتفاء الستالي بالألوان، فالورود حمراء، بيضاء، صفراء، زرقاء، والنباتات خضراء نضرة، وشعر الحبيبة وعيونها سوداء حالكة ووجهها أبيض وجسدها مصفر كالزعران.. وكان الستالي يرسم لوحة فنية لطبيعة غنية باللون..

من أبيض يقق وأصفر فاقع

ومورد بهج وأحمر قاني (١٠)

وقوله واصفا شجاعة مدحونه وعدته التي أعدها للحرب وقد كنى عن تسميتها بالألوان:

معد ليوم الروع أبيض صارما

وأسمر خطيا واشقر سلها (١١)

ويبدو أن الكناية بالألوان ظاهرة تستهويه فما هو يصف تمنع الحبيبة:

ويمنعني منه بأسود فاحم

وأحمر وردي وأبيض أشبا (١٢)

وحيثما تنظر منه الفواني بسبب الشيفوخة وبياض الشعر وهن القوى يرصد لبن الشاعر العديد من الصور المقلدة بمفردات البصر، وسترى مفردات الرؤية تكثر عند وصف الناقة والممدوح، فمن صور المشيب قوله واصفا شعر رأسه بعد المشيب وقد أبيض وخضبه ملونا ومغيرا لون البياض، لكن طبيعة الشعر الأبيض القاسية لم يستلغ الخشاب أن يغيرها فظلت شعيرات رأسه يابسة كالنصل، ونلاحظ أن هذه الصورة تحمل وراءها بعدا نفسيا ولو من جهة خفية، فقد شبه كرهه لهذا المشيب، كان شعره نصال السيف سلت على رأسه.

وأبيض مخضوب كان نصوله

نصال على رأسي من البياض سلت (١٣)

يقول واصفا الممدوح وكرمه مشبها هيئته وهو يهتز نشوان مسرورا حينما يوجد على العفافة كما يهتز الغصن بالحمامة الوراق:

وقد يهتز جودا وأرتياحا

كما يهتز بالورق القضب (١٤)

وهذه الصورة بصرية حسية الأطراف، إلا أنها من الصور التي ليس لها نصيب من التأثير في النفس، ولا ريب أن

جدول رقم (٣)  
التيهاني

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٥٠	٤٤,٥٤
سمعية	٥٤	٤٧,٢٨
تذوقية	٨	٧,٠٧
شمية	١	٠,٨٨
لمسية	-	-
المجموع	١١٢	

جدول رقم (٤)  
الكنياوي

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٤٧	٧٠,٢٥
سمعية	١٩	٢٤,٢٥
تذوقية	٦	٧,٦٩
شمية	٤	٥,١٢
لمسية	٢	٢,٢٦
المجموع	٧٨	

جدول رقم (٥)  
السواح

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٤٦	٤١,٨١
سمعية	٤٤	٤٠
تذوقية	٧	٦,٣٦
شمية	٧	٦,٣٦
لمسية	٦	٥,٤٥
المجموع	١١٠	

الانطباع الذي تركه لا يتجاوز انطباع عدم الارتياح من موامعة عنصري التشبيه بعضها البعض.

ولنشعر بمدى انطفاء عاطفة المتلقي لهذه الصورة، نقارنها بالصورة التالية والتي يصف فيها الستالي كرم المدوح أيضا واهتزاز ه طريا وسروا حينما يعطي الآخرين: تهزهم عند الندى اريحية وجود كما يهتز في الفشوة الشرب (١٥)

إن العلاقة ما بين الشاربين والاهتزاز والترنح نشوة، موجودة وهي علاقة واقعية غير متكلفة وتشبيه اهتزاز المدحجين ونشوتهم عند العطاء بهؤلاء الشاربين أوقع - والصورة تصور دواخل هؤلاء ومشاعرهم وتصنف ما يحول في نفوسهم .. وهي أفضل بكثير من تلك الصورة السابقة التي لم تحصد إلا التشابه الحسي المادي فقط وبشيء كبير من التكلف والتصنع لأن الصورة الثانية تتلارن ما بين الانتشاء النفسي لدى الطرفين، الطرف الأول منتش من السكر، والطرف الثاني منتش من الأريحية ، وليس الغرض تصوير الاهتزاز في الشكل والهيئة فقط. وهي أفضل كذلك من تشبيه هذا الاهتزاز بالسيف والرمح كقول:

فذاك الذي في أي حال سالته

تهل مثل السيف واهتز كالرمح (١٦)

والحق أن هذه الصور تذكرنا بمقولة العقاد الشهيرة حول التشبيه والعناصر المتقابلة .. التشبيه أن تطبيع في وجدان سامعك وفكره صورة وأغصم مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراه، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه... (١٧)

وقد لا يذكر الستالي اللون، وإنما يكتفي بدلالة المفردة التي توحى باللون: نحو السراب - الشيب - النغم - الإدلاج - الدم - الشروق - الغراب - العدم - الضباب ، ويقول واصفا الحسن المزيف مشبها لها بالشيب الذي صبيغ لكن سرعان ما ينتهي الضباب وتتكشف حقيقة الشعر الأبيض، وكذلك الزينة الزائفة سرعان ما تتكشف وتظهر حقيقة الأمر.. ونلاحظ أن الصورة عادية تقليدية لكنها ليست كذلك حينما نربطها بالبعد النفسي لتجربة الستالي وكرهه للشيب.. يقول ..

والحسن في الأمر المزور زائل

كالشيب ينصل بعد حسن خضايه (١٨)

كما نلاحظ مساهمة الحكمة الذهنية التقريرية في رسم هذه الصورة، ونلاحظ تأثير كلمة ينصل في تكثيف المعنى.

ولأن الشيب والشيب هو الخيط الرئيسي في تجربته نلاحظ أن الستالي يدور حول هذا المعنى دور أنا متكررا مستقرا.

ماذا ألم بلمتي فأشابهها

وخضبتها فحضا البياض خضايها (١٩)

ويتتبع الستالي دلالة المفردة التي توحى باللون، ويعدها في تموجات توحى بكثافة هذا اللون:

طيف إذا انسدل الظلام ألم بي

بعد الهدو طرق سار مدلج (٢٠)

نلاحظ المفردات التي توحى باللون الأسود، وبالليل: انسدل، الظلام الهدو، طرق سار، مدلج، وكلها مفردات توحى بأن الحدث تم بالليل المظلم.

ولا يعني كثرة الصور البصرية لدى الستالي قلتها لدى غيره من شعراء العصر، فالصور البصرية دائما لها التقوى على غيرها من الحواس، وإنما كانت هناك حواس أخرى لديهم تشاركها في الظهور: أما عند الستالي فكانت الحاسة البصرية أوضع تلك الحواس على الإطلاق، بحيث سيطرت على تشكيل الصورة لديه كما ذكرنا. وكما هو واضح من جدول رقم ٢.

وإذا أطعنا على الصور البصرية لدى النهائي نجدها كثيرا ما ترتبط بالأفعال والحركة، فالأفعال ذات الدلالة البصرية مثل: خب، ركض، كيا، خاض، فر، ركب، وثب، كر، قاد، رقص، قذف، لمط، طعن... الخ وهي مفردات تتواءم وأبعاد تجربته الشعرية المفعمة بالحركة وتوالي الأحداث... يقول النهائي واصفا فعله بالأعادي في صورة كلية:

وقدنا الخيل للأعداء رهوا

كما تسطو الذئاب على النقاد

وصبجنا الطغاة بعنفقر

تجرعهم أفوايق النكاد

وأرعنا القنا الحطلي خعا

وأرهينا المخاطر والمعادي

وأوردنا الطغاة حياض ذل

تجرعه إلى يوم التنادي

فسمناهم فنصف للعوسي

ونصف للمهذبة الحداد

فقتلناهم ببحر من حديد

تلاطم فيه أمواج الجياد

وكل غضنفر صعب القياذ

بضرب ترقص الأكباد منه

وطعن مثل أفواه المزاد

## والبسنا المذلة كل قرم

عزيز قاهر عالي العماد

وأشانا سحابا من عقاب

يصب على العدى مطر النكاد<sup>(٢١)</sup>

ونلاحظ أن أفعال الحركة قد استمرت واستقطبت القصيدة من مطلعها إلى نهايتها، وهذه الأبيات التي اجتزأتها من القصيدة يكاد لا يخلو بيت فيها من فعل أو فعلين من الأفعال التي تضيح بالحركة.

ونظرا لقرب الكيداري من الستالي في تجربة شعر المديح، فإن صورة البصرية التي تصف المدوح والحساد المرتبصين زائخة بالصفات الحسية، فالممدوح كريم جواد لكن صور مدحه بالكرم مختلفة عن الستالي.

لو طبع أنمله يحل بجلد

يوما لأورق منه ذاك الجلد<sup>(٢٢)</sup>

إن صور الكيداري فيها من المجاز والخيال ما يرسم صوراً ناطقة متحركة فمن المبالغة الجميلة قوله: لو طبع أنمله، ليست أنامله وإنما اكتفي بطبع أنمله ليحل على جلد، ليست أرضاً خصبة قابلة للزراعة وإنما صفرة صماء جلود ومع هذا سيورق هذا الجلد من فيض كرمه وسخاه، ويقول في صورة أخرى:

أمواله لا تستقر كأنما

فيها دعا للبين صوت غرابها<sup>(٢٣)</sup>

كان أموال هذا المدوح وكل عليها غراب يحرسها ولذا فهي لا تستقر في مكانها لأن هذا الغراب دائماً يدعو للفراق ويصوت عليها لذا فهي لا تتكاثر وإنما تنكد دائماً قبل أن تتجمع.

وفي صورة ثالثة يقول:

في كل يوم من الدنيا يمر به

في ماله غارة للجدود شعواء<sup>(٢٤)</sup>

ولا ريب أن صور الكيداري الثلاث في وصف مدوحه بالكرم تستطيع أن تطلق عليها صوراً خاصة بالشاعر صافها من موهبته واستخلصها من بيئته الخاصة أي أنها صور مبتكرة جديدة، بينما لاحظنا أن صور الستالي تقليدية متداوية من الذاكرة فهي صور جاهزة، مستمدة من التراث.

أما اللوح فلأنه شاعر جوال رحال يسعى إلى ترجمة تجربته الشعرية من خلال فقد الوجود، والوجد والتواجد، فإن حواسه مستنفرة كاستنفار الطبيعة وكائناتها في الصحراء، وإن خياله يلتقط صوراً كثيرة مختلفة تمتاز بالاحتفاظ والكثافة، فالصور عنده كثيراً ما يشارك في تجسيها أكثر من حسنة، فهي صورة مركبة تركيباً ذات خصوصية في كثير من الأحيان...

ومن صوره البصرية قوله.

أناظر دب النمل والنمل أسود

لبيل كعين الظبي أسود قد بدا<sup>(٢٥)</sup>

ويأرازق الفرخ الذي في عشاشه

وحافظه في العيش من حيث أدرجا

ويقول في صورة من حي تجربته في حب ليل الصوفي.

كان فؤادي كان بالشمع جامدا

وقويع ليل كان جمرأ اماعه<sup>(٢٦)</sup>

ويصف نحول جسمه وثقل قلبه بالهموم في صورة بالغة التقليدية جديدة الإيحاء:

وأني لذو جسم كخصر عليه

وقلب كمثل الردف في الخلق أو اقوى<sup>(٢٧)</sup>

ولأن اللوح شاعر ذو رؤية ذاتية، وإخلاص فني، فما هو يصور لنا بعض الصور الكونية التي تتوحد بها نفسه فيقول واصفا الحيلة الفانية ومشبهاً لها بالحب الرطب لكنه مختلف بالسوس - مظهر التمسح فهي حيلة جميلة لكن للأسف بعدها موت... وكذلك هذا رطب لكنه للأسف مختلف بسوس: حياة عندها سكرات موت

كرطب الحب مختلطاً بسوس

إذا ضحكك لك الأيام فأحذر

هجوم النملبات من العيوس<sup>(٢٨)</sup>

الصورة السمعية: وهي تقوم على تصور الأصوات وفعلها في النفس بالإضافة إلى الإيقاع.

«وقد قيل إن الكلمة تماكي في إيقاعها معناها كما تماكي الهديل صوت الحمامة والغدير صوت الماء»<sup>(٢٩)</sup> فإيقاع الكلمة يساعد المعنى في رسم الصورة، والصورة السمعية تنتشر في أشعار العصر وتأتي في انتشار بعد الصورة البصرية راجع جدول رقم ١. ومن المفردات ذات الدلالة السمعية المنتشرة في دواوينهم: الصراخ، القول، السماع، اللسان، اللائمة، الضحك، الصوت، الغناء، الأذن، الآلات الموسيقية.

أما المفردات ذات الدلالة الإيقاعية فهي:

الحدو، الزجل، النهيق، النعيب، العزيف، البقام، النشيج، الرنين، الأطياف، الصلصلة... الخ.

فالصحراء في الليل البهيم يسمع فيها عفيف الجن، ودوي الرياح وتسمع للنشافة الغناء، وللحمر النهيق وللنعام البقام والغراب النعيب. وفي مجلس الطرب ترتنم القيان وتغني، ويسمع صوت آلات الطرب والقصيدة تتشدد وتغني على مسمع من الحضور. وفي ميدان القتال تحمحم الخيول وتصلح وتتقارع السيوف فنسمع صليلها وقراخ الدروع، والمحبة ترحل

متذكرا أيام لهوه حيث الصبا يزين له ذلك اللهو ويسلم الغواية مقوده.

وسمعة تشدو لنا من غنائها

بمقل بديع الموصلى ومعبد

لهوت بهذا والصبا في مزين

هواي وفي أيدي الغواية مقودي (٣١)

وكما طغت الصور البصرية على ديوان الستالي، طغت الصور السمعية على شعر النبهاني (انظر جدول رقم ٢)، وربما كان هذا الأمر مثيرا للتساؤل لأنه جرى على غير المألوف، إذ من المعروف أن الصور البصرية هي أكثر الصور انتشارا في الشعر عامة، وفي الشعر العربي القديم خاصة، ولكننا علمنا أن النبهاني شاعر يعيل إلى استخدام الصور البصرية المتحركة التي تتناسب مع تجربة النبهاني الذي كان أنه يستخدم تكنيكات المسرح الشعري، دون وعي منه لهذه التكنيكات؛ وإنما قد جرى في ذلك وفق الطبع والظفرة، فالحدث والمكان والزمان وتعدد الشخصيات والصراع والحوار كلها عناصر متوافرة في قصائده... ولا ريب أن ارتباط الصور البصرية بالحركة أثرا كبيرا ساعد على كثرة الصور السمعية لديه، فإن الحركة مهما كانت ضيقة أو قصيرة تستدعي إحداث صوت من نوع ما، ولذا كان من الطبيعي أن تكثر الصورة السمعية لدى النبهاني وأن تتداخل هذه الصور عادة مع الصور البصرية... يقول النبهاني واصفا سرعة فطره مصورا للرياح ومشخصا لها وهي تسابق الحصان فتصاحب بالأعياء وتلث، بينما هو لم ينقطع نفسه من الأعياء..

يسابق في الركض عصف الرياح

فتبهير وشكا ولم يبهز (٣٥)

وعندما أراد النبهاني أن يصف المطر والرياح وتأثيرهما على الربيع الخالي من قاطنيه قال:

علاه من الوسمي كل مجلجل

منيف الغمام بركة غير خُلب

وساهكة هوج كان حنينها

حينئذ مشاكل يقابلن نذب (٣٦)

ونلاحظ مدى رغبة الشاعر في تكثيف الأصوات من المفردات التالية... مجلجل، ساهكة، هوج - حينئذ مشاكل - نذب - وصيغة التعميم كل.

ويعصور النبهاني صوت الخمرة في الدندان كأنه نغم القسوس وهم ينشدون متعديدين.. ونلاحظ المبالغة في تصوير صوت الخمرة - وهو صوت يشبه البققة من الاختمار، كما نلاحظ المبالغة في تخير الشاعر للفظ مدير.. ونلاحظ مدى اتباع النبهاني القدماء وتقليده لصورهم حتى وإن لم يكن لهذه

فنسمع نقيق الغراب، ومهديل الحمام التي تهيج أشواق المحبوب، فتسجع الورقاء بما يشجي النفس، ويومض برق فنسمع قصف الزعد، وهدير السيول.. الخ.

والصور السمعية كما ذكرت كثيرة متنوعة بتنوع العادات والحياة الاجتماعية والطبيعية، ومن نماذج هذه الصور، يقول الستالي متأسفا على شبابه وتذكراته متأسيا من ذكر الأحياء والأصفياء الذين جمعت بهم أيام الشباب وروثه:

وإذا ذكرت الأصفياء كان في

قلبي قطاة وما تضم جناحها (٣٠)

ولعل هذه الصورة لا تضي بصوت واضح، أو إيقاع صاحب، لكنها تحمل إيحاء بأن في قلب الشاعر قطاة تحرف بجناحيها في حركة دائية لا تهدأ، وأن صوت هذه الرفرة، شكلت خفقا قلب الشاعر.

وهذه الصورة من الصور المعروفة والمشهورة في الشعر العربي وقد اقتبسها الستالي من قول الشاعر الأموي نصيب: (٣١) كان القلب ليلة قيل يغدي

بليل العامرة أو يراح

قطاة عزها شرك فباتت

تجاذبه وقد علق الجناح

وتكاد أن تكون كل صور الستالي السمعية تدور حول هذا المعنى.. حيث التركيز على نوح الصائم التي تشاكل نواحه على شبابه.. وهي صورة على ما فيها من تقليد واتباع إلا أنها قد صيغت من وحي تجربته وصدق شعوره:

ولكنه ولي الشباب وأصبحت

ديار الهوى ممن الفناء نرحا

وكيف بلوغي للهوى بعدما غدت

ركاب الصبا مني لوانغب طلحا

ومما يهيج الشوق على يصعد الحشا

بكاء الحمام الورق تهافت بالضحي

إذا غردت وسط الأشياء حسبته

وإن لم تفض معها مشاكل فوحا (٣٢)

وحق للستالي أن ينوح وقد أصبحت مطايا صباه لاغية انهكها الإعياء من طول السفر. ولا يخرج الستالي عن إطار هذه الصورة إلا في مجلس الطرب والمنادمة حيث يسمعنا إيقاع الآلات وصوت المغنية:

ويطيبني أغاريد القيان لدى

معرس اللهو حيث الناي والوتر (٣٣)

لكن حتى هذا الخروج لا يكون إلا ليخلفنا في حلقة أخرى من حلقات الزمن الذي يكاد يهرب منه فيتشبث به الشاعر

الصور أصل في بيئته فهب أننا فرضنا أن صورة تعتيق الخمر في الدنان صورة موجودة في البيئة العمانية كانت ومازالت موجودة - ولكن بصورة سرية - في بعض القرى المشهورة بزراعة العنب وأحيانا تصنع من التمر. فمن أين جاء الطرف الثاني للصورة، «نغم القسوس قبالة الصبان» - وهي صورة في الحقيقة غير موجودة في عُمان، وإنما هي تقليد محض من النهائي للشعراء السابقين خاصة شعراء العصر الجاهلي.

ولها هدير في الدنان كأنه

**نغم القسوس قبالة الصلبان (٢٧)**

وإذا ضرب الشاعر في الجوادي ورد على مياه ضحلة، راكدة، مغطاة بالطحالب، تؤدي إلى بئر خفية المجرى نائية، فإذا جاء أحد ليستقي وخفضت لدوه ذلك الماء الضحل، خرجت دلو المستقى مغطاة بمثل نسج العنكبوت من الطحالب؛ وهذه الحركة والأصوات الصادرة من المستقى... وحركة الدلو - والمياه الضحلة النائية، تكلاهما حركات وأصوات أعلى هي صوت الذئب التي ترد إلى ذلك الماء وتعوي حوله، وماء صرى تعوي الطمائل حوله

**خفي الجنى ذاء مفشي بلفلق**

**إذا خضخضت ضحضاحه دلو مائح**

**أنته مغطاة بنسج الخرنق (٢٨)**

نلاحظ مدى أثر الحروف في كلمتي خضخضت وضحضاحه، ومساهمتها في تشكيل الصورة ورسمها، ونلاحظ تداخل الصورة البصرية بالسمعية وعندما صاح الغراب، دعا عليه النهائي أن يرض الله فمه رضا لانتعابه ونعيقه مبكراً.. وكان هذا الغراب يتعجل بزف بشرى الفراق للشاعر بصياحه وصوته المنكر المشكوك:

**رضا لفيك لم انتعبت مبكر**

**تدعو الفرقيق إلى الفراق صياحا (٢٩)**

واللهياني صور سمعية متعددة استوحاها من المحرك الأساسي في تجربته وهو الصراع النفسي.. فحينما يصور هروب الأعادي في إحدى المعارك المشهورة التي خاضها بنفسه قائداً على رأس جيشه يقول مستلهما بعض إشعاعات التراث متمثلة في الريح العاصف الذي سلفه الله على قبيلة عاد، جزاء كفرهم، وعدم إيمانهم بنبيهم هود.. وهذا الملح يضر إلى أن هؤلاء الأعادي من القبائل المناوئة قد سلف الله عليهم جيش النهائي كالريح العاتية الصرصر لعدم ولائهم للملكم الشاعر، وفي الصورة أيضاً إشعاعات محلية من البيئة في تشبيه نفسه بحية الوادي وهي مشهورة بشدة تقيظها وترأسها حتى لو أظهرت الغفلة، وتشتهر كذلك بفحيحها في وجه من يقرب منها حيث تقفز واثبة عليه كأنها طائر له جناحان.

**كانهم وقد ولوا جراد**

**تلقتة عواصف ربيع عاد (٣٠)**

**وإن أطرقت حية بطن وادي**

وربما كانت هذه الصورة خالية من الألفاظ ذات الدلالة السمعية، وأقرب إلى الدلالة البصرية.. لكنها في الحقيقة ليست خالية من الإيهامات السمعية المتعددة، فهي هو الجيش المنهزم يولي مسرعا محدثا حركة وضجيجا في انسحابه، ولكن هذا الانسحاب إلى يتم بسهولة ويسر، وإنما تلقتة عواصف عاتية تحوق هذا الانسحاب مما أدى إلى تصاعد حركة الصراع والتدافع للخلاص أو مقاومة تلك العواصف التي بلا شك إنها تعوي بها الأصوات من كل صوب، ومما يصور هذا التزامم تصويره لهم بالجراد، ولكننا نعلم أن الجراد يهجم في أسراب كثيفة ويتمثل هذا الإيهام أيضاً في سرعة حركة حية الوادي وفحيحها، وتكثر أمثال هذه الصور التي تحمل «شبهة الصورة السمعية» - إذا جاز لنا هذا التعبير لدى النهائي ومن أمثلتها قوله وأصفاً ممركتة المشهورة بيوم الحبل في بلدة «حبل الحديد» مع أخيه:

**سائل بنا «حبل الحديد**

**«د» غداة صار الهول جدا**

**إذا خضت موج خضضها**

**وردت أو في الخيل ردا**

**وجعلت نفسي دونهم**

**يوم الوغى ردا وسدا**

**كاللث هيجه المهجـ**

**سهج في عرينته فشد (٣١)**

وهي هو الشاعر يفرش لنا أرضية الصورة التي يود رسمها، فيزودنا بكلمات توحي بالحركة المشتملة على الصوت مثل قوله .. سائل - الهول - خضت - موج - خضضها، وردت ردا.. وعجالة جعلت نفسي ردا وسدا ولنلاحظ تأثير التشديد في القافية على الإيهام بحق الحركة ثم يعرض صورته المقصودة بالتصوير «يوهما أصبحت كاللث وقد أثاره وهيجه المهجع» وهو مهجع عديم التفكير في عاقبة الأمور ساعل لم يعرف قدر نفسه ولم يحسب حساباً صحيحاً لقوة خصمه، أي أنه خصم غير ذاب، ولذا فهو يهيج على نفسه اللث في عرينه، ومن المنطقي أن يشد هذا اللث على خصمه المغفل ويحطمه بضراوة وقسوة جزاء استهائته به وجراته على مهاجمة عرينه؛ فإذا أضفنا إلى الألفاظ المحيية بالصوت ألفاظ البيت الآخر في الصورة هيجه - المهجع - شد، مع تضمن اللفظة الأخيرة لإيهام الزئير المرعب مع الحركة لاحظنا مدى قدرة الشاعر على توظيف مفرداته في الإيهام بشعوره الداخلي.

ويصور لنا الكيذاوي الصحراء التي قطعها منتقلا ما بين بلدته الى بلد المدحج في صورة بصرية سمعية تتردد فيها الاصوات ، حيث تلك الأرض الموحشة المهلكة الساخطة على من يتجرا ويعتسف في أرجائها مقامرا مخاطرا بنفسه، هذه الأرض الخفية لا تدرى فيها شيئا وإنما تسمع فيها أغاريد للجن تتردد في أطرافها المختلفة، فيتردد في نواحيها صدى ذلك العزف.

ولقد اجتاز الشاعر تلك الصحراء محصنا طويل الباع متسع الصدر سريع العدو، مثيرا للغبار أثناء جريه، ومن يراه وهو يمشي بهذه الصورة يظنه ريحا تعصف عصفاء، وتذرو في عصفها الرمال.

### وفجوة من فجاج الأرض موحشة

لقراء يهلك من في سخطها اعتسفا

تسمع فيها اغاريد العزيف إذا

جنيتها من نواحي بيدها عزفا (٤٢)

جاوزتها بطويل الباع تحسبه

من الرياح الذواري عاصفا عاصفا

والكيذاوي كالمستالي لم يكثر من الصور السمعية.. كالنهباني أو اللواح مثلا.. إلا أن الكيذاوي أكثر دقة وبراعة في تشكيل صوره عن المستالي.

أما اللواح فللصور السمعية في تجربته دور لا يقل عن دورها في تجربة النهباني .. إنه وصعبه يظلقون ويتناشدون، ناقته تمن وتتلاحم مع في المشاعر.. يقابل في رحلاته أناسا من صفاتهم كيل الشائم والسباب بأصوات منكسة.. جولاته متعددة وصور مشاهداته أكثر تعددا .. عصره امتد فكثرت مرائيه وكثر نواحه عن من فقده .. يقول اللواح:

بليت لديرة فيها رجال

لهم في كل ذي نادي شقيق

إذا اجتمعوا به كحمر سيق

إذا ضرب الرياب لهم نساء

تجيب السيق سجلاء النهيق (٤٣)

وفي الصورة صلاحي محلية كلفظ ديرة : المقصود به بلد، و«حمر سيق» وسبق قرية مشهورة في عُمان بخصوصية تربيتها واعتدال هوائها قرب نزوى .. وبينما أراد أن يصور صراعه مع الدنيا التي تريد أن تثبط عزيمته وتخضع همته قال مصورا ذلك في صورة ممتدة:

وترعد في من دون غاية مطلبي

لتصعقني ابراقها ورعوها

وما كان أن ينوي لها عود عزمتي

وتخضع هماتي ويخضر عودها

### اكايها صاعا بصاع وإنني

أطف في كيبي لها وأزيدها (٤٤)

ويمثل الإيحاء الصوتي في الصورة في كلمة «وترعد»، وعندما صور الفقرة بالكيف الذي اجتمعت سيوله نزوى التي كانت تعاني من الجمل والجفاف، قال :

قلاوية الجبال لها هدير

تجيب مدائننا فغرت بماها

وتسمع للوهاد لها خريرا

تصهلق والصفاء انفجرت مياها (٤٥)

وتذكرنا هذه الصورة بصور النهباني التي يسعى فيها الى استقطاب الأصوات وتكثيفها.. ففي هذه الصورة تساندت الألفاظ والعبارات على تجسيم هذه الصورة وتكبيرها وتوضيحها فهناك لفظ «هدير»، مدائننا، ونلاحظ تأثير الجمع ومساهمة في إجابة هدير وديان الجبال كذلك لفظ فغرت وما فيه من إيحاء الاتساع والتدفق، كذلك كلمة خريير ولفظ تصهلق الذي ترسم حروفه معنى الكلمة وتشع بإيحاءاتها، ثم كلمة الصفاء التي انفجرت مياها وقوة الفعل انفجرت في الانفجاع والصوت، إنه شاعر يصور بوعي ما يسعى الى إيصاله للعائقي.

ومثل هذه الصورة في الاحتراف بالالضجيج الصوتي - - إذا جاز لنا هذا التعبير - قوله في نزوى وقد رأى أهلها عابثين ماجنين، في صورة مجازية لطيفة شخص فيها نزوى بفانية أراقت ماء الحيا فكشفت عيوبها المستورة ويجسد فيها الدف ومعارف الغناء وهي تصهل في روابيها.

أرى نزوى بكم كشفت هناها

ورأقت من محياها حياها

تقلقها المعازف والملاهي

وكل نهيمة سحبت رداها

فما برج من الأبراج إلا

وفي الخمر جامعة خناها

وما من شعبة إلا وفيها

زجيل الدف يصل في ربابها (٤٦)

ونتتبع تأثير الألفاظ ذات الإيحاء الصوتي في تشكيل الصورة وهي كثيرة:

مثل : «تقلقها» - المعازف - الملاهي - وكل نهيمة - زجيل - الدف - يصل - ونلاحظ على وجه الخصوص تأثير كلمة كل نهيمة في تعميم الأمر واتساعه. وتأثير كلمة يصل فالداف لا يضرب للغناء في مكان محدد وإنما هو يصل في كل مكان في ربابها..

## جـ - الصورة الذوقية :

أكثر هذا النوع من الصور يتمركز حول صور محددة كريق المحبوبة، وطعم الخمرة، والنافقة التي تترعى الحرار لقلعة الغداء - والقصيدا تكون دواء شافيا أو علقما وسما للأعادي فريق المحبوبة يعل بالزنجبيل.. أو الخمرة المزوجة بماء القراح أو ماء الحزن أو بالشهد الذي لا تذكره الشواثب.. يقول الستالي: إذا شئت علتي رضابا كأنه

من الثغر ماء المزن شاب جنى النحل (٤٧)

ويقول التيهاني:

كان الحريق ومسكا سحيقا

ونشر العير وصافي الضرب

تعل به موهنا ثغرها

إذا ما الدجى بالصباح انتقب (٤٨)

ويقول الكيذاوي:

لها مبسم عذب كان رضابيه

مراجعة نحل في المذاق والرقف (٤٩)

ومن الواضح أن كل هذه الصور صور تقليدية متوارثة لا جديد فيها ويبدو أن الإنسان العربي كان يربط هذا المذاق بأحد وأغنى وأعذب ما يوجد في بيئته فالأريق كالعسل والخنصر الباردة وكماء المزن العذب.. وهذه كلها أمور شج وجودها في البيئة الصحراوية وغلا ثمنها ومن هنا كان تشبيه ريق المحبوبة العطر بها.. ومن الصور الذوقية المنتشرة تشبيه المدحج بالشراب العذب وهجاء الآخرين وتشبيه طعمهم بالمخ الأجاج، وعادة ما تنعكس هذه الصورة الذوقية على أخلاق المدحج وطباعه، يقول الستالي مادحا ذهل وأولاده ومشبها لهم بالبحر الزاخر المعطاء العذب مشربه ونظرا لكثرة عطائه فقد تفرع إلى جداول عدة وكل جدول يشكل رخاء يسهل استمتاع الناس به ونهل موردته، فالبحر هو ذهل والجداول المتفرعة منه هم أولاده:

وأنت الخضم العذب مشربه وهم

جداوله كل له مشرع سهل (٥٠)

أما اللواح فيشبه صفو ضمير المدحج الذي يريث صفاته، تارة بل ماء القراح ورائحته كالسك حيث يتواجد.

كان قراح الماء صفو ضميره

وأعراضه كالسك في النشوات (٥١)

ويرثي الآخر بقوله:

يا بحر أغرقت بحرا لم يزل أبدا

عذبا وأنت الأجاج الملح والصر (٥٢)

فالمدحج بحر لكنه عذب بينما البحر الذي أغرقه بحر

مالح شديد الملوحة شديد البرودة. ويلج اللواح على هجاء الذنوم ويوصفه بالملح الأجاج في قوله واصفا أهل القرية التي مر بها فاساءوا معاملته:

وليس بها لضيف من مذاق

سوى ملح كصبا في الحلو (٥٣)

أما المياه التي يرد عليها في تلك الممالك المهجورة وتضطر الألائق التي يركبها وصحبه أن تشرب منها هي مرة تدفلق طعمها أي أن طعمها مر كطعم نبات الدفلق وهو نبات مر الطعم في قم من يتذوقه لدرجة أنه لا يتمالك إلا أن يبصقه.

قد علقت فيها المياه وطعمها

مر تدفلق منه طعم الباصق (٥٤)

## د - الصورة الشمسية :

من الصور الحسية التي تدور حول نقاط محددة أيضا، فالحببية قد صاك العير بجسدها، ويقوح هذا الجسد برائحة الزعفران الذي تطلبي به جسدها فهي صفراء كزهره العرار، ويتضوع المسك والبصفر من ثيابها كلما نهضت، وحركت أربافها، وهي دائما حلوة النشر.. وثغرها كرائحة الأقحوان، وهي تقوح برائحة أطيب من رائحة الروض النضير.

- أما الخمرة فتقوح برائحة كالسك.. وهي ذات أرج شذى.

- ومجلس الخمر يقوح شذاه بالورود والياسمين والبفسج والرنجس.

- والروح تقوح منه الروائح المختلفة، وتكاد تنم رائحة الأرض التي تهتز، وترب بقل المطر بعد تساقطه على الأرض.

- وأرومة المدحج وأصوله أعطر من أريج المسك والعنبر والرياحين.

ومن نماذج الصور الشمسية عند شعراء العصر قول الستالي، واصفا أخلاق يهرب مشبها إياها بالروض الذي هبت عليه نسائم الصبا فماس زهره أنيقا شذى الرائحة له شيم كالروض هبت له الصبا

فماس أنيقا زهره طيب النثج (٥٥)

ويشكل الكيذاوي نفس الصورة في معنى ممتد يشبه فيه أخلاق الأمير عرار بن الفلاح بنشر أزهار العرار ورائحة الروض وأزهاره العيقة:

سقى الرياض رياض الحزن فاغتبطت

به من الروض أغصان وأوراق

وأصبح الروض أحوى لونه بهج

في حاقيته من الأزهار أشواق

وفاح نشر العراء الغض منتشرا

كإنما من عرا فيه أخلاق<sup>(٥٦)</sup>

ويقول النبهاني متغزلا ببراءة حبيبه خالطا حاسة الشم بحاسة التذوق.. فكان هذه المحبوبة قد سقت أسنانها بعد الكرى والنوم يمثل هذه الخمرة العانية الطبيعة التي تفوح منها رائحة العبير، ومتبخرة من وعاء المسك الذكي الرائحة: ومؤثر المي المراكز واضح

يقق كنوار الإقاح مفلج

وكأنما جريال عانة شعشت

في صحنها يزلل ماء الحشرج

خلطت بمسحوق العبير وعللت

بذكي نافجة ونشر يلنحج

علت به بعد الكرى أنيابها

فذهبن بعد تضوع وتارح<sup>(٥٧)</sup>

أما اللواح فتعكس أبعاد تجربته الصوفية على هذه الصورة بشكل خاص.. فكل الروائح الجميلة التي تفوح هي عبق عاطر للنفس الرحماني القدسي ومن ثم كانت جميع الصور الشمية تدور ضمن هذا الإطار:

طيف لليل على شحط النوى طرقا

ليلا وطرق في بامواج الكرى غرقا

حتى أثنائي وحياتي بها ولها

نشر على الأفق من أنفاسها عبقا<sup>(٥٨)</sup>

لقد رمز ليليل لرموز آخر بعيد لا تتركه الأبيصار وهو لم يكن إلا طيفا ولغظ «شحط» النوى يكاد يجسد لنا أبعاد ذلك البعد.. وجسد الكرى على هيئة أمواج غرقت بها أجهانه - ونلاحظ تأثير كلمة أمواج للدلالة على شدة النوم والضمير بها في البيت الثاني يعود على الصبراء في بيت قبله محتوف، ولها يعود على ليليل وقوله في صورة أخرى:

وكم لدنا للخفيف والليل ليل

غير يحيينا وقد غططت الركب<sup>(٥٩)</sup>

لقد لهم عبر ليل على الطريق الذي يسلكونه، وصل إليهم يحييهم وهم نيام ونلاحظ تأثير حروف الكلمة في تشكيل صورة تنم عن عمق تلك النوم «غطط» والنوم لدى المتصوفة نوع من الحب، قال المتصوف لما زارني الله أحببت النوم.. ولم أرد الصحيان «فالنوم مجال من مجالات التجلي التي يسعى إليها المتصوف».

ولا يخرج اللواح من الإطار السابق إلا ليخصص ليل في صورة الرمز الأثوني المحسوس:

سعى بيننا الواشون حتى عبرها

ونمت بها الأعداء حتى عقودها<sup>(٦٠)</sup>

لقد برع اللواح في تشخيص أطراف الصورة، رغم تقليديتها، وتكرار معناها لدى شعراء قبله، إلا أنه تبقى لهذه الصورة فنيته وبراعتها، فالعبر من ضمن الوشاة الذين سعوا بيننا ليحدث الفراق والخصام يعقودها أحدثت صوتا فقلت علينا وبذلك انضم العبير الذي فاح ووشى بنا، والعقود التي رنت فنتعت علينا، إلى فريق الواشين، وتحولت إلى الأعداء النمامين الذين يسعون بالقطعية والفراق بين الأحبة..

لقد مزج اللواح من هذا التداخل الشمي والبصري والصوتي صورة فنية جميلة ذات إيمادات متعددة.

#### هـ- الصورة للمسية :

وهي قليلة النماذج، إذا ما قورنت بالبصرية والسمعية والدوقية مثلا، وتكاد تكون في غالبها صورا مصفوفة تقليدية متواترة، وتمثل هذه الصور في التراث العربي عامة وفي شعر العصر النبهاني خاصة في المحبوبة وجسدها اللغات، فالمحبة دائما ناعمة اللمس وجها وخذا ويطنا وهي دائما بضة الجسم رخصة ترغل في ناعم الثياب والحرير، ومن مواصفات الفيل الأصل نعومة ملمس الجلد وهو جلد صقيل لامع الشعر. ويلبس اللواح استار الكعبة متلبسا متباركا، والصورة للمسية ترد واضحة صافية لكنها في أغلب الأحيان تأتي مفتتة غائمة متداخلة مع الحواس الأخرى، ومن نماذج الصور المسية قول الكيذاوي:

ففي الحر تشبه كانون طبعيا

وتشبه في زمن البرد آبا

أغار على ناعم الجسم منها

إذا هي المقت عليه الثيابا<sup>(٦١)</sup>

ويقول السبائي:

من خصائص البهون ملس الترابي

مبهجات كمثل بيض الإداهي<sup>(٦٢)</sup>

وقوله راينا ابن الملك ذهل في معنى مجازي جميل وتشبيه مركب بنى على طريقتين الأولى معنوي، مجازي والأخر حسي مادي.

وقد كان أحلى في النفوس من المني

وأشهى وأبهى في العيون من الكحل

فأصبح كيا في الضمائر ذكره

كان كل قلب ضم منه على نصل<sup>(٦٣)</sup>

لقد أصبحت ذكرى هذا الولد الحبيب في قلب كل من يحبه ألكا وكما تتكوني منه الضمائر، بعدما كان أحلى من الأماني في النفوس وأشهى من الكحل في العيون، وألم هذه الذكرى التي تكتوي بها القلوب كالم القلب الذي غرس فيه نصل ثم أطبق

عليه حتى لا ينتزع منه هذا الخنجر المؤلم، وتظل معاناة الألم سرمدية.

ويقول النبهاني واصفا نغومة حبيبته .

لها بشر ناعم كالحرير

وخذ كجلنازها الأحمر (٦٤)

ويقول واصفا جلد حصانه:

صقيل السرة جميل القطة

سليم الشظاة من البربر (٦٥)

ويقول اللوح مصورا ما ألم به بعد أن لدغته حشرة تسمى «الكروش» بمة، وتركت على جلده ندوبا كالقروح أو كيمر الكيش حتى أنضجت جلده فاصبح من لسعها كالفرخ الذي شوته النيران.

لقد قرحت جلدي بلسع فلم تزل

به ذنب كالفرخ أو بلم الكيش

فغودرت من لسع الكروش كاذني

فريخ من النيران ملقي بلا عش (٦٦)

ويقول واصفا زيارته لغير الرسول ﷺ ويكاه، وقد أخذ يقبب خديه فوق تربة القبر الشريف، عله يتطهر من ذنوبه، وقد ساعده على ذلك التطهير دمع المنسكب وقلبه الخاشع، ولم يشفع من الظلم والخطئ للتوبة والمغفرة غير تمسحه بذلك التراب الطاهر، ووقفت الطويلة على القبر لا تلاء، ثابتا حتى يسامحه معا ملق عليه من أوزار آدميته:

أقلب خدي فوق تربة قبره

وقد ساعداني الدمع فأنهل القلب

ولم يشفني من غلتي غير وقلتي

عليه ويبريني من تربتي التراب (٦٧)

ونلاحظ خصوصية لغة اللوح في لفظ «ساعديني» لغة اكثوني البراغيث، ولفظ - يبريني - أي يسامعني لغة مطية من تربتي، أي من آدميتي وأنا إنسان مخلوق من تراب. وقد تتداخل الصور الحسية مع بعضها البعض فتتشكل الصورة بأكثر من حاسة من الحواس فيشارك الذوق والسمع والبصر مثلا في تشكيل صورة ما، فتصبح الصورة مركبة من دخال كذا حاسة وتختلف الصور من شاعر إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، فصور الستالي الشاعر المترف المقيم في القصور، تختلف عن الشاعر النبهاني المنصرم ذي البداوة الواضحة في صوره والفاظه وموسيقاه، وتختلف عن صور الكيذاوي المغترب واللواح الشاعر الذي أدمن التجوال والحل والارتحال، فترك المكان بصماته الواضحة على صوره مظلما ترك الزمان بصماته

على صور الستالي، ولاحظت أن الصورة الشعرية قد اختلفت من حيث التشكيل سهولة وصعوبة، سطحية وعمقا، فالستالي هو شاعر القرون الأولى في العصر النبهاني جاءت معظم صوره تشبيهية تعتمد على حاسة البصر كما وضع جدول رقم ١ وجدول رقم ٢، بينما تتعدّد الصورة عند الكيذاوي لبشكها المجاز والاستعارة، وتصبح الصورة عند النبهاني واللواح مولدة لصورة ثم صورة أخرى، وهكذا نجد أن البساطة والسطحية لدى الستالي خاصة قد تحولت إلى تعقيد وعمق وتكثيف واكتظاظ وأن الصورة التشبيهية قد تضاعفت بجانب الصور المجازية وصور الاستعارة المكنية عند اللوح والنبهاني وهما من شعراء العصر المتأخرين ومن أمثلة الصور المتداخلة في الحواس قول اللوح راثيا أحد العلماء الزاهدين من أسدقائه في صورة معتدة اجتزى منها هذه الأبيات التي تتداخل فيها الصورة البصرية بالشمعية بالسبعية بالمسية:

كان حزنك في وسط القلوب لظى

تجري الدموع عليها وهي تنقد

كان ذكرك بين العالمين شذى

روض أجاد عليها الوابل البرد

شروم نئساك لكن قد تركزت لنا

خلانقا منك نتعينا فنجتهد

سقى ضريحك محلول النطاق له

زماجر كدموعي فيك تنسرد (٦٨)

والحقيقة أن أغلب هذه الصور لا تعطينا المفهوم الصحيح لمعنى التداخل، وإنما هي أقرب إلى لوحة جمعت فيها الصور الحسية المختلفة فهي لمصطلح التجميع أصح وأدق من التداخل، وقد تتداخل الصور الحسية مع بعضها البعض بشكل أقرب إلى المزيج والخلط، لكننا نادرا ما نجد ظاهرة ما يسمى حديثا بتراسل الحواس، "Correspondence" وإذا وجدت في بعض النماذج النادرة، فهي من قبيل المصادفة، لم يقصدها الشاعر، ولم يسع إلى إيجادها.

وتعتبر مجالس الفخمة عند الستالي متحفا للصور الحسية المختلفة فتمه ورد يبهج العين ويطور تليط المكان وعزف يؤنس النفس، وشراب يلذ في الخاق، يقول بعد أن يصف الروض الذي سقاء مطر الصيف الخفيف، حتى انتشرت هذه النفحات في شكل حلل على وجه الثري:

وشابن يتهادى في الصبا غيدا

ميس القضيبي تثنى امت اعتدا

يسعى علينا بنور في زجاجته

لولا وقوع مزاج الماء لاشتعل

من فهوة كنسيم المسك تحسبها

دما جرت في فم الإبريق متصلا

كان ريقتها مما تترققي في

صفو الزجاج دموع غشيت مقلّا

وقينة أنطلقت صوت الكران وقد

غنت بسيطا على الأوتار أو رملا

والشرب قد مزجوا صفوا خلائقهم

كما مزجت بماء المزنة العسلا (٦٩)

وعلى الرغم من تقليدية الصور ونمطيتها، وعدم توافق بعضها مع الواقع النفسي للمشهد المصور، إذ يصور تلك الخمرة كدم جرى في فم الإبريق متواصل الانسكاب، وشبهها أيضا بالدموع التي تغشى المقلّة، ومجلس الخمرة هذا يفترض أن يكون مجلسا سارا مبها للنفس، لا معنى لإسالة الدموع والدماء فيه، وقد تتناقض الصورة الواحدة أحيانا، ففي بيت واحد، وصف الخمرة كنسيم المسك ثم قال تحسبها دما جرت، فأين رائحة المسك من رائحة الدم المراق؟ ونلاحظ هنا، أن هم الشاعر من التشبيه في هذه الصور أن يحدد ويحصي الأشكال والألوان دون أي رصيد شعوري أو نفسي، وهو ما ينبغي أن يكون غاية كل صوره شعرية «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يمددها ويحصي أشكالها والألوانها، وإن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزية أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما مهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس اخوانه زيدة ما رآه وسمعهم، وخلاصة ما استطابه أو كرهه» (٧٠). وبالرغم من ذلك فللستالي صور عدة لمجلس الخمر يصور فيها تمازج الصور الحسية وتداخلها تصويريا أفضل من هذه اللوحة.

## ٢ - الصورة الذهنية :

إلى جانب الصور الحسية، هناك الصور الذهنية وهي تلك «الخيالية التي تكسب المعنى خصوصية وأمتلاء... وهذا النوع من الصور أدخل في باب الإبداع الخيالي، لأن مقدرة الشاعر الابتكارية تتمثل فيه» (٧١).

ومن المعروف أن للخيال طاقات خلاقة لا تحد، وأن الصور الذهنية عادة ما تكون صوراً خاصة بصاحبها، أي أنها صور تقليدية متوارثة متناقلة عبر الشعراء... وإنما هي إبداع فردي يحمل بصمات صاحبه وخصوصية شخصيته.

ومن هذه الصور قول اللواح مجسدا ومصور لعبراتها التي قد واكبته زفرات لا يخرس مجراها، حتى إن زفرائه قد رحمت ضلوعه لأنها تنقد وتتساقط منها عندما يتنفس الشاعر، ومن حرارة ومع هذه الزفرات، فطن السائرون ليلا بأن نيرانا تشتعل، في خياشيمه، فأتت إليه لعلها تستديبها أو تأخذ منها قبسا:

كم عبرة قد ريعتها زفرة

درست ومجروى وقعها لا يدرس

رحمت حشاشتي الضلوع لأنها

تنقد منها عندما اتنفس

فطن السراة مقابسا بخياشيمي

فاتت إلي لعلها تنقبس (٧٢)

وحينما صور كثرة الأمطار التي نزلت على عُمان شخص المزن في صورة حور عاطفات على الأرض، وشخص الأرض بكف تحلب من هذه المزن في إناء كبير.

كان المزن حور عاطفات

وكف الأرض يحلب في إنائها (٧٣)

ويقول النبهاني مصورا بعده عن رايه وعن ملكه وعن وطنه:

جمع الزمان بها وببي وتواترت

نوب استنبتها أصبن مقاتلي (٧٤)

ويقول الكزاوي مادحا ممدوحه بالشجاعة والكرم تجاهه حتى إنه قد كف الفطوب التي كانت تعض الشاعر فأصبحت بردا بعد أن سلبها الممدوح أضراسها..

وتركت أفواه الخطوب جميعها

بردا وكنت سلبتها الأضراسا (٧٥)

ويقول مجسدا حب من يهواها بأنه قد رعى في روض قلبه واستوطن في تلك الرياض - ثم أفرخ في سويداء القلب وعششا رعى روض قلبي فيها منوطنا

وأفرخ في سوداء قلبي وعششا (٧٦)

ويقول اللواح مصورا تأثير الشيب عليه مصورا ومشفعا فعل الزمان بوجهه كمن يعرب الحروف وينطقها - ويشخص الموت جاعلا له يدا تلقط ما تبقى من الإنسان بعد أن يضعفه الكرم:

تشفلط جلدي والليالي تشفلط

وتهرب أعراب الحروف وتلظ

وقد نثرت فيه الحوادث أشمسا

وليس له إلا يدا الموت تلظ (٧٧)

## الهوامش:

- ١- د. عبدالقادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشهاب سنة ١٩٧٨م ص ٤٣٥.
- ٢- د. شفيع السيد / التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية - الطبعة الثانية سنة ١٩٨٢ - دار الفكر العربي. ص ١٤١ نقلا عن: Winifred Nowotny Op. cit, P 57
- ٣- المصدر السابق.
- ٤- د. كامل حسن البصير، عضو المجمع العلمي العراقي، بناء الصورة الفنية في البيان العربي - مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد سنة ١٩٨٧م ص ٥٤.
- ٥- الأيتان ٨، ٧ من سورة الإنططار.
- ٦- الآية ٦٤ من سورة غافر.
- ٥- د. شفيع السيد - التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٣٩، الهامش.
- ٦- د. علي عثري - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الثالثة مكتبة النصر - سنة ١٩٩٣ - ص ٨٤.
- ٧- د. عبداللّه الصالح - الصورة الفنية معيارا نقديا - وزارة الثقافة والإعلام بغداد سنة ١٩٨٧م، ص ٤٠٦.
- ٨- د. شفيع السيد / التعبير البياني - ص ١٤١.
- ٩- د. عبد الله الصالح / التعبير البياني - ص ١٤١.
- ١٠- النبهاني - ديوان النبهاني - ص ٤٣٣.
- ١١- النبهاني - ديوان النبهاني - ص ٥٩.
- ١٢- النبهاني - ديوان النبهاني - ص ٥٦.
- ١٣- السكالي - ديوان السكالي - ص ٧٠.
- ١٤- نفس المصدر ص ٤٢.
- ١٥- السكالي - ديوان السكالي - ص ١٦.
- ١٦- المرجع السابق ص ١٠١.
- ١٧- عباس محمد العباد وإبراهيم الحارثي - الديوان ط ٣ - دار الضعف - القاهرة ١٩٦١ ج ١ ص ٢١.
- ١٨- السكالي - الديوان - ص ٤٣.
- ١٩- المرجع السابق - ص ٥٣.
- ٢٠- المرجع السابق - ص ٨٨.
- ٢١- النبهاني - الديوان - ص ٩.
- ٢٢- الكيخاني - الديوان - ص ١٠١.
- ٢٣- الكيخاني - الديوان - ص ٣١.
- ٢٤- المصدر السابق - ص ٨.
- ٢٥- أخذ هذا البيت من تكملة القصيدة من المخطوط رقم ٢.
- ٢٥- اللوح الخروصي الديوان - ص ١١٤.
- ٢٦- المصدر السابق - ص ١٩١.
- ٢٧- المصدر السابق ص ٦١٠.
- ٢٨- اللوح الخروصي - الديوان - ص ٢٤٤.
- ٢٩- ابن جني - أبو الفتح عثمان بن جني - الخصائص ٤٦/١، تحقيق محمد علي النجار - مطبعة دار الهدى - بيروت - الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م.
- ٣٠- السكالي - الديوان - ص ١١٣.
- ٣١- ينسب هذه البيت أحيانا إلى مجنون ليل.
- ٣٢- السكالي - الديوان - ص ١١٩.
- ٣٣- المصدر السابق - ص ٢٠٢.
- ٣٤- المصدر السابق - ص ١٥٠.
- ٣٥- النبهاني - الديوان - ص ١٢٥.
- ٣٦- المصدر السابق - ص ٥٠.
- ٣٧- المصدر السابق - ص ٣٥٤.
- ٣٨- النبهاني - الديوان - ص ٢٠٥.
- ٣٩- النبهاني - الديوان - ص ٩٧.
- ٤٠- النبهاني - الديوان - ص ١١٠.
- ٤١- النبهاني - الديوان - ص ١١٩.
- ٤٢- الكيخاني - الديوان - ص ١٧٧.
- ٤٣- اللوح - الديوان - ص ١ ص ٢٢٢.
- ٤٤- المصدر السابق - ص ١ - ص ٢٥٤.
- ٤٥- المصدر السابق - ص ١ - ص ٣٨٩.
- ٤٦- اللوح - الديوان - ص ٢ - ص ٨٩.
- ٤٧- السكالي - الديوان - ص ٣٢٣.
- ٤٨- النبهاني - الديوان - ص ٤٥.
- ٤٩- الكيخاني - الديوان - ص ١٩١.
- ٥٠- السكالي - الديوان - ص ٣٥٣.
- ٥١- اللوح - الديوان - ص ٧ - ص ١١٦.
- ٥٢- المصدر السابق - ص ١٣٩.
- ٥٣- المصدر السابق - ص ٢ - ص ٢٢٤.
- ٥٤- المصدر السابق - ص ١ - ص ١٦٣.
- ٥٥- السكالي - الديوان - ص ١٠١.
- ٥٦- الكيخاني - الديوان - ص ١٩٦.
- ٥٧- النبهاني - الديوان - ص ٨٤.
- ٥٨- اللوح - الديوان - ص ١ - ص ١٥٥.
- ٥٩- اللوح - الديوان - ص ١ - ص ٢٠١.
- ٦٠- المصدر السابق - ص ٥٤.
- ٦١- الكيخاني - الديوان - ص ٣٨.
- ٦٢- السكالي - الديوان - ص ١٠٣.
- ٦٣- المصدر السابق - ص ٢٣٩.
- ٦٤- النبهاني - الديوان - ص ١٢١.
- ٦٥- المصدر السابق - ص ١٢٤.
- ٦٦- اللوح - الديوان ١/ ١٤٠.
- ٦٧- المصدر السابق ١/ ٢٠٤.
- ٦٨- اللوح - الديوان - ص ١/ ١٤٢.
- ٦٩- السكالي - الديوان - ص ٢٧١.
- ٧٠- اللوح - الديوان - ص ١، ١٧، ١٨.
- ٧١- د. عز الدين اسماعيل - التقسيم النفي للادب - دار العودة - بيروت - الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٨ ص ٩٢.
- ٧٢- اللوح - الديوان - ص ١/ ١٣٧.
- ٧٣- اللوح - الديوان - ص ١/ ٣٩٠.
- ٧٤- النبهاني - الديوان - ص ٢٥٢.
- ٧٥- الكيخاني - الديوان - ص ١٥٥.
- ٧٦- المصدر السابق - ص ١٦٢.
- ٧٧- اللوح - الديوان - ص ١/ ١٤٣.

\*\*\*



# صورة الشاعر في التصور الرومانسي

جدل مع أدونيس حول  
صورة الشاعر وصفاته

فيصل دراج \*

واحد منهما متضمنة في حل الآخر. ذلك أن الوضوح الذي يساند ويكيف الأفكار والعواطف في عقل الشاعر ذاته ناتج من العبقرية الشعرية نفسها، فالشاعر إذا أردنا وصفه في كماله المثالي، يدفع روح الانسان من كل أطرافها الى النشاط مع ترتيب قدراتها المختلفة الواحدة أدنى من الأخرى حسب قيمة كل منهما ومقامها النسبيين»<sup>(١)</sup>.

ينطبق قول كولريديج ظاهرياً على أدونيس، بمعنى مزدوج، فهو يأخذ بصفات الشاعر الرومانتيكي، ويضيف إليها صفات أخرى، مثلاً أنه يماهي الشاعر مع القول الصادر عنه. وتظل «العبقرية الشعرية»، في الحالين، مرجعاً يضيء ماهية الشعر وقائمه. يتكلم أدونيس على «سر الشعر» ويحط بالشاعر صفاته المتعددة نقراً في كتابه. «زمن الشعر» التوصيف التالي: «الشاعر، تحديدًا، ناثر.. الشاعر شاعر بالحرية أولاً، وكل شاعر شوري هدام كبير للمعروف، لأنه خلاق كبير للمجهول»، «إن دور الشاعر هو أن ينقش باللغة الثورية بنية

يعطي أدونيس للشعر دلالة تضعه فوق اجناس المعارف كلها. فالشعر كشف ورؤيا، يفتقر الظاهر الى الباطن، ويرحل من الحاضر الى المستقبل، ويهاجر من المعلوم الى المجهول، ويرى الأشياء المفككة في وحدتها العميقة. وكما يكون الشعر الحقيقي يكون الشاعر، يتوحدان في الدلالة وتتوزع عليهما الأسرار. تحيل أفكار أدونيس على المدرسة الرومانسية الماخوذة بصورة الشاعر - الرائي، الباحث عن الحقيقة المطلقة في عالم يرى ولا يُرى، حيث الشاعر مضمّن بجوهره، والمخسوف شاعر بالضرورة. يلتقي الشعر بالتصوف، في منظور روماني، يعزل الشاعر عن غيره، ويبني زمن الشعر في فضاء مفارق لا زمن له.

يكتب كولريديج في «السيرة الأدبية»: «إن سؤال ما الشعر؟ من الدنن من السؤال نفسه ما الشاعر؟ الى حد أن الاجابة على

\* كاتب وناقد فلسطيني.

\* النوجة الفنان سعيد ابوريه - مصر

على السلب الموجود، جعل منه مغترباً يامتياز، حتى أصبح الاغتراب محلياً له وسمة لوجوده. وصدر الاغتراب الشامل عن سببين يرد أحدهما الى ماهية الشاعر، وثانيهما الى وظيفة. فالشاعر لا ياتلف في مواجهته مع الانسان العادي، يتطلع الى الجهول ويرى ما لا يرى، ملثماً أنه ينكر العالم الذي قُرمسته العادات المتراكمة، ويتطلع الى عالم جديد ومغسول ومشبع بالنقاء. تكشف جملة أدونيس عن «الخلاق الكبير للجهول» عن الاغتراب المختلف إذ الشاعسر يخلق المجهول في زمن اجتماعي آدمي على قراءة المعلوم.

يختلف الشاعر عن الإنسان العادي بقدر اختلاف المصادر التي يستمدان منها المعرفة. فالإنسان العادي يظهر من نصيب من المعرفة، بالاستعداد على التجربة والتعلم والتأليف، بينما يحظى الشاعر بمعرفة متوسلاً الحلم والخيال، وعن القلب. يكتفي الأول بالعقل والتجربة للموسسة والقياس المنطقي، وينتشر الشاعر على العقل والمنطق ويقصد أغوار الروح التي تفتح له الأبواب الموصدة. وتبين الطريقتين في التماس المعرفة، يمرر عن اختلاف الحقيقتين اللتين تم التوصل إليهما، فمعرفة الإنسان العادي مجزوءة، كما طموحه، أما المعرفة الشعرية فتمتلك تنوعاً للحقيقة أو طريقاً مضموناً للوصول إليها، والمبقرية الشعرية، التي جاءت في سطور كولريديج، هي الرؤيا التي تمتلك الحقيقة، اتكاه على بصيرة الحلم وعن الخيال. تتجلى الحقيقة، في تجربة الشاعر، منبهاً وغاية في اللحظة عينها، توحد ما تفرق، وتؤلف ما اختلف وتكشف عما تحجب، وتستقدم ما أبعد. يقول نونفاليس: «الشاعر ما كان حقيقياً بشكل مطلق، وكلما كان الشيء شعرياً كان حقيقياً» (٥).

يتماهي الشعر بالحقيقة ويفقد النهج الذي يضي الى الحقيقة. وهذا ما يؤكد أدونيس حين ينتقد محدودية المعارف المتعارف عليها، علمية كانت أو تقنية أو أيديولوجية، لأنها تكفي بالنسبة، تاركة المطلق من نصيب الشعر وحده. ولعل هذا القرن بين الشعر والمطلق هو ما يجعل من الشعر منبعاً للحكمة بحيث يقول كيتس: «المجال هو الحقيقة» (٦). فإنه يمكن إعادة صياغة العبارة في احتمالاتها الممكنة. إذ الشعر هو الحقيقة والجمال والخير والواجب كله في آن.

وإذا كان الشعر هو الشاعر، وهو ما يلتقي فيه أدونيس مع كولريديج أيضاً، فإن المطلق الذي يلازم الشعر يلازم الشاعر بالضرورة. والمطلق يتخلق في ذاته، ويخلق حقيقة لا يدركها سواء. يقول فريديريك شيلينج: «ينبغي للشاعر أن يخلق أخلاقاً، كما يخلق فنّه، ينبغي له أن يكون مشرعاً لنفسه» (٧). يحقق الشاعر ذاته في العزل – الذاتي، الذي يفصله عن الآخرين، فله لغته وعاداته وأعرافه التي تحيل على

الحياة الشعرية الماضية. وإذا أدركنا أنه ليس ثمة انفصال بين اللغة والحياة، يتضح لنا أن دور الشاعر لا يقتصر على تشوير اللغة، أو تنقيتها وغسلها من «أدرانها القديمة»، وإنما يتجاوز ذلك الى تنقية الفكر، وبالتالي الانسان والمجتمع، «الشاعر يرصد العالم كله، وينبئ به بتحولاته، ويضي هذه التحويلات، ولا يكون الشاعر أو الشعر إلا إذا اغتسل من ركام العادة – يحترق بنار، ينبعث من رماده، هكذا يتقطر الماضي في لحظة الحضور» (٨).

إذا ابتعدنا عن كتاب «زمن الشعر»، ذهبننا الى كتاب آخر، صدر بعده بعقدين تقريباً، وهو: «الصوفية والسريالية»، عثرنا على صفات جديدة للشاعر: «الشاعر هو من يوحى أكثر مما يوحى له»، «الشاعر الراثي يستهويته تحولاً له إلى نبي»، «وهي هذه الحالة ليس الراثي هو من يتخلق أو من يفكر، وإنما هناك سر هو الذي ينطق بلسان الراثي، لا الأنا – بل المجهول أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا والعالم» (٩).

تترأى صورة الشاعر، في لبده في أفعال الهدم والبناء والحرية والثورة، وفي تنقية الفكر واللغة والمجتمع. وتكتمل الصورة، لاحقاً، في الانتقال من فعل الشاعر الى ماهيته التي تحض على الفعل، إذ الشاعر يقرأ لوحة المستقبل، معتداً على الوحي وعلى مجهول بلغته الكلام، تومي الصورة الى الشاعر الذي «يوحي أكثر مما يوحى له»، والجدير بالاحتفال بسبب المجهول الذي يسكنه. والربط بين الشاعر والالهام قديم، ويرجع الى التقاليد اليونانية اللاتينية. فقد أصبحت هذه التقاليد على الشاعر ثوباً من الجلالة، فربأت الشعر وضعت على لسانه قولها، وجعلت منه «ترجمان الإرادة الإلهية والخراف والنبي، ومعلم الحكمة، وياعث الحياة المتحضرة، الذي يقدم مثلاً أعلى، دينياً واجتماعياً، يضعه فوق الكاتب» (١٠). وعلى الرغم من هذا الإجلال، فالأساطير اليونانية كانت ترفع من مقام الشاعر وتخفّفه في آن، ترفعه حين تربط إلهامه بربيات الشعر أو بابولون مباشرة، وتخفّفه حين تجعل منه حاملاً سلباً لقول ليس له. وإذا كانت التحولات الاجتماعية، لاحقاً، قد حررت الشاعر من رباطه المقدس، أو ألقت عليه ببعض الظلال، فإنه استعاد صورته الأولى في سطور المرحلة الرومانسية، التي بلغت ذروتها، في أوروبا، في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فقبل هذه المرحلة أي في المرحلة الكلاسيكية، كانت للشاعر صفات الفنان، التي لا ترفعه فوق البشر، ولا تنسبه الى ماهية مختلفة. وجاءت المرحلة الجديدة، التي لا تنفصل عن سياق معين، لتعيد الشاعر الى فضاء القداسة الأول، ولتغدق عليه صفات تميزه عن غيره. استعاد صفات الفردية في زمن مختلف، فهو تجسيد للظهر الذي هجر العالم وإشارة الى البراءة المفقودة. إن تمسك الشاعر بالإيجاب المفقود، كما تمرده

شاهد الله، مضى، عار، يائس يزدريه كل الناس»<sup>(٩)</sup>. تتجمع في هذه الجملة، من جديد، صفات الشاعر الروماني، فهو المنبوذ والمرجوم، لا شيء إلا لأنه يترجم القول الإلهي الموحى إليه، ويتكرر القول البشري الذي علاه الغبار. مع ذلك، فإن المنبوذ المسكين في لغة النثر هو «الإنسان الكامل» في لغة الشعر، الذي يرفضه الآخرون بسبب رغبته العارمة في إصلاح شؤون الآخرين.

ولقد عبر شلي، الروماني الإنجليزي في مقاله: «دفاع عن الشعر» عن حقيقة «الإنسان الكامل»، الذي يمثله الشاعر، فقال: «الشعراء هم الكهنة الذين يتلقون وحيا خفيا، هم المرايا التي تعكس الظلال الماردة يلقيها المستقبل على الحاضر. هم الألفاظ التي تصنع عما لا تفقه، هم الأبواق التي تدعو للمعركة لا تحس بما تلهي به النفوس من حماس، هم القوة التي تحرك الأشياء ولا يحركها شيء الشعراء هم شرار العالم الذين لم يعترف بهم لئسان»<sup>(١٠)</sup>.

نتراءى في أقوال شلي أقوال أدونيس عن الشاعر الذي «يوحى أكثر مما يبهي له»، وعن الشاعر «الذي يستهوي أن يكون نبيا». وفي الحالين، يكون الشاعر حيث أرادت له «اللغة المقطرة» أن يكون، منفردا في مواصفاته ومتميزا في رسالته ومفتربا في مصيره. يلتقي بالكهنة بالظلال الماردة والمستقبل غير مرئي، ولا يعترف به، في أشواقه الذليلة، أحد، وبسبب هذا الوضع الغريب تكون لغة الشاعر غريبة على صورته، موسومة بالسحري ويترايل الكهنة، بل إنها قادمة من زمن آخر. لغة تكشف القول وتحجبه، فمن يوحى له، في زمن مغرب، ينطق بما أرادت له اللغة، لا بما أراد له السحري أن يقول. ويعبر بلفته المغترية «التي تصنع عما لا تفقه»، كما يقول شلي، عن ثوب إلى زمن لا اغتراب فيه، تساوي فيه الكلمات دلالاتها وتلقه «ما تفصح عنه، دون انزياح، يلتقي الشاعر بالنبي، كما اشعر بالدين، في أكثر من مكان. يتقاسمان الإلهام واللغة المغترية والتبشير بعالم أفضل، مع ذلك فإن الشاعر ينتسب إلى الشعر قبل أن ينتسب إلى أي فضاء آخر. الأمر الذي يجعل الشاعر، كما يراه شلي ورومانسيون غيره، يلخص في قوله الشعري رسالة «جوهر الأديان» دون أن يرد إلى ديانة محددة.

يقرب مفهوم الوسيط - البشر الشعر من الدين، فكلاهما ويشكلان مختلفين وسيط إلى عالم مغاير للعالم القائم ونقيض له، ينتقي فيه الاغتراب ويحقق الانسجام وحدته المفقودة. وانتساب الشعر إلى الدين، كما القول بدين الشعر، أمر لا جديد فيه، عرفت حقول أخرى من المعرفة. فقد تحدث مكسيم جوركي عن مزايا الفن، ورأى فيه دينا للمستقبل، ورجع بوجهه جارودي إلى الفكرة ذاتها، لاحقا، وأعطاهم إضاءة جديدة. أما في الفلسفة فقد اقترح فيورباخ «دين الإنسان» الذي يحتفظ

ذاته ولا تعترف به هو خارجها. يغدو جذرا لذاته، أو يصبح الشاعر - الأصل، بلغة أدونيس، فكل ما له جاء منه، وكل ما ورد على لسانه جديد وغير مسبوق. وهذا ما قصد إليه أدونيس حين أسبغ على الشاعر صفات: السبق والرائي والمفسول والقائل يقول غير مسبوق.. وهذه الصفات، وما شابهها، متناثرة في النصوص الشعرية الرومانسية وفي أقوال الشعراء الرومانسيين: «خلق الشاعر كي يشرح العالم والتاريخ للناس، لأنه يقرا كلام الله (بالانشر)... إن الله يتجلى إما مباشرة في الطبيعة، وإما بواسطة الشاعر (هوجو)... والشعراء أصداؤه شجية متوثرة في الكون (لامارتين)»<sup>(١١)</sup>. تعلن هذه الأقوال عن الحقيقتين اللتين تصوغان ماهية الشاعر: تربط الأولى منهما بين الشاعر ومعرفة خاصة لا يحسنها غيره، وتشد الثانية منهما الشاعر إلى محراب المقدس، فهو يقرا كلام الله، ويقصص عن وجوده، ويقبض على السر المتناثر في أرجاء الكون. تقضي هذه الحقيقة، في شكلها، إلى فكرة: الشاعر - الرسول، الذي يشرح قولا يستعصي على الآخرين إدراكه، هذا من ناحية، والذي يترجم قولا قريبا من المقدس، من ناحية ثانية. تكمل صورة الشاعر - الرسول غيرا من الصفات، وترتفع الشاعر إلى مقام مختلف عن البشر، ويتحول الشاعر إلى إشارة مزدوجة، ترد إلى إنسان ناطق بالحقيقة وإلى كيان مقدس في آن. ولذلك لا يكون غريبا أن يكون هؤلاء للفضائل المعاصرة والمغايب معا، يرد إلى البراءة المفقودة والجمال المهجور والخير المندثر، ويحتفظ ببساطة الطفل، ويتوافق مع الأشياء والحياة الطبيعية - ويرد «أصوات الطبيعة، وينقلها إلى البشر.

يحمل الشاعر زمنه فيه وينأى عن أزمنة البشر، فهو حامل الخير الذي كان والحقيقة التي كانت. ينوس قول الشاعر بين زمن ماض كان وانقضى وزمن قادم يستعيد الأهل القديم. ولهذا فإن الشاعر الحقيقي لا يعيش في زمنه أبدا، بل فيبغ فيما انقضى أو يسافر إلى ما لم يأت بعد. وهو الأمر الذي يقيم علاقة ضرورية بين الشاعر والاغتراب وبين الشاعر والمضي. يغرب الشاعر عن زمن يبحث عن المنفعة ويحتفظ بالعادة ويعرض حديث القلب. بل يمكن القول، وبلغة هيجلية إن زمن الشعر هو زمن البراءة الأولى، في حين أن زمن النثر هو زمن الإثم الملاحق. ولعل التناقض، الذي لا تصالح فيه، بين زمن الشعر وزمن النثر، هو الذي يصل بين الشاعر والديني، وبين الأول ورغبة الإصلاح العارمة. ويكون الشاعر، في هذا كله، مغنيا في المكان والزمان، لا يرضى بالآخرين ولا يرضى الآخرين به، تلامزه الحيرة والقلق، ويسكنه رفض ثقيل يصل إلى حدود السرب. يشرح دلميموتوف، أحوال الشاعر فيقول: «إن الشاعر يحتاج متخفيا سوارح المدينة، والناس يصيحون به ويرجمونه، ويقولون أثناء عبوره: لقد حمل كبرياؤه على هجر مجتمعنا لقد اغتر ذلك المجنون السكين بأن الله أنزل عليه وصية! وما هو ذا

بالرسالة الدينية، ويضع الأبعاد المتعالية جانباً. وعلى هذا، فإن شلي، المنتسب إلى عالم الكهنة، لا يتجاوز الدين ولا نفيته، بل يتمرد على «الدين المؤسساتي» ويدافع عن الدين في «جوهره الصحيح». وهذا ما وضعه لويس عوض، في مقدمته الشهيرة لمسرحية شلي: «هيو مثيرس طليفاً حين كتب: «ومن هنا نرى أن شلي الذي كان أشد الناس عدواة للكنيسة ورجالها ونظمها وتعاليمها. كان أقرب المكرين إلى روح المسيح. لقد كان ثائراً على المجتمع ومواقفاته وناقما على الدين لأن الدين خرج عن فكرته الإنسانية وأصبح مؤسسة اجتماعية كبتك الدولة أو وزارة الدعاية أو البرلمان في أي مجتمع. ولكنه ظل محتفظاً بالجوهرة المسيحية في جميع أرائه الأساسية رغم تنكركه للأشكال التي اتخذتها المسيحية في العصور المختلفة»<sup>(١١)</sup>. وواقع الأمر، أن أمثال الأفلاطوني محايت لتصورات الشاعر الروماني، فالآخر يتمرد على عالم أصابه العطب والفساد، ويدعو إلى استعادة الجوهر الأول، في القول والإيمان والسياسة.

وإذا كان الشاعر في وظيفة، من حيث هو وسيط – بشير، يقرب الشعر من الدين، فإن الرسالة الشعرية، في لغتها الرمزية، تقرب بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، يعود التقارب الأول إلى تشابه المنظور والوظيفة ويرجع التقارب الثاني إلى الشكل اللغوي، الذي يركز إلى الشاعر والمتصوف معاً. فالأول كما الثاني يأخذ بلغة رمزية، تشير إلى موضوع وتحيل على موضوع آخر في آن. وما لغة الرموز إلا ترجمة لوعي قلق يعرض عما يعرف ويخاطب ما لا يعرف. والمعرفة المقصودة والمجهولة في اللحظة عينها، هي التي تفرس لغة الرموز، وتجعل من اللغة الرمزية تعبيراً موضوعياً عن القلق على التجربتين الصوفية والشعرية الرومانسية. يتجلى هنا ومن جديد، الفرق بين الشعر والنثر، فالأول يستدعي لغة تقبل بالإيهام والغموض، والثاني يركز إلى لغة أكثر وضوحاً وشفافية ولذلك عظم الصوفيون من شأن الشعر، وتعاملوا مع القصيدة بإجلال كبير، مثمناً نظر الشعراء الرومانسيين إلى التجربة الصوفية بانبهار لا ستر عليه. يقول أدونيس: «كل شاعر حقيقي هو، في هذا المستوى، صوفي أو سورياني» يتوق إلى عالم وراء العالم الأليف، وأعين أن ذلك لا يتم له إلا بشرطين: الأول هو التخلص كلياً من المناخات الشعرية التي تأسست اجتماعياً من أجل أن يكون نقياً في ذاته وفي لغته، والثاني هو الانسحاق وفقاً لهذا النقاء، في مجهول اللغة ومجهول العالم<sup>(١٢)</sup>. يبرر المجهول المزودج اللجوء إلى لغة مفارقة، تختلف عن لغة المعلوم. تحيل اللغة «النقية» في ذاتها إلى رؤيا فردية، تقطع، وبسبب ذاتيتها المغلقة، مع المناهج المعرفية المتداولة، أي تصحيح لغة الرموز رسالة ومنهجاً في آن.

ويمثل رامبو، في رأي أدونيس، صورة للشاعر الذي يوجد

في ذاتة التجربتين الصوفية والشعرية، بشكل تكون فيه كل منهما صورة لسلأخرى. ومع أن أدونيس يبيّن تأويله على أساس أن شعر رامبو متحرر من آثار الثقافة اليونانية – اليهودية – المسيحية، على خلاف غيره من شعراء الغرب، فإن ما يجذبه إلى الشاعر الفرنسي هو دعوى الأخير بالبحث عن المجهول والوصول إليه. فقد أخذ رامبو بجملته من المقولات التي يحتفل بها أدونيس، ويجعلها مدخلاً ذهبياً للتجربة الشعرية، مثل الأطمئنان إلى الرؤيا والأعراض عن العقل، وتأكيد «لغة الروح مدخلاً للأسرار كلها» وتعطيل فعل الحواس والركون إلى الانفعالات والهلوسة الطليقة. وإلح في فكرة تعطيل فعل الحواس، ما يذكر بكثير من الأقوال الصوفية الإسلامية، مثل: «التصوف قطع العلائق ورفض الخلائق واتصال الحقائق»، أو ليس الصوفي يبرقعته وسجاندته ولا يرسومه ومعاداته، بل الصوفي من لا يوجد له<sup>(١٣)</sup>. وفي حال كهذه، حيث يغيب الوجود وينتفي البدن، تنصرف الروح إلى عالم جديد، قوامه النور والأشراق، وترجمه لغة «نقية» و«مقطرة» «لا تعي ما تلقه به».

تتمثل تجربة رامبو في رفض معطيات الحس وأحكام العقل، والتطلع إلى خلق عالم مضاد ينبسج من الحلم والخيال وتتشويش الروح المقدسة. وللعالم المضاد خلائقة التي على صورته، إذ «المعمل يُتمثل للشاعر مسجداً والعربات تتمثل له وكأنها تسير على طرق السماء»<sup>(١٤)</sup>. تتكشف، في هذه المحاولة، صورة العالم الذي يريده الشاعر، أو صورة الشاعر الذي لا يرضى إلا بعالم مضاد، يلبي توقه، من حيث هو إنسان مختلف، وتجتلي، من جديد دعوى الشاعر – النبي، الكاره لما يرى والمتمرد على ما وجد، والذي لا يقلل إلا بعالم من صنع، تختلف فيه الأشياء والأحوال عن العالم المبدول. وتبدو مقولة «الضد حاضرة في العلاقات كلها، ففعال الشعر، كما لغته، مضاد للعالم المألوف، مثمناً أن منظوره مضاد لأي منظور آخر. وهذا ما يعبر عنه رامبو حينما يقول: «أقول أن على المرء أن يكون رؤيويًا. وعلى المرء أن يجعل نفسه رؤيويًا». أما بلوغ مقام الشاعر الرؤيوي فيقيم في تجربة صارقة، يتبدد فيها الإنسان – البرأي بقدر ما يتبدد عالم الحواس ويتشتت، بحيث يتحول صاحب المعاناة إلى «المرضى الأعظم المهرم الأعظم، اللعين الأعظم – والعالم الأكبر، لأنه سيلغ المجهول»<sup>(١٥)</sup>. وفي هذا كله، فإن الشاعر لا يتسحب من عالم الأشياء إلى عالم الروح، بسبب ذاتية مريضة لا تتحمل المألوف، إنما يذهب إلى خياله بسبب الرسالة التي أوكلتها الموجودات إليه لأنها لا تمس التفرق بين النقلة والتقطعة. بهذا المعنى فإن على الشاعر أن يصون الإيجابي المتبقى في العالم، وأن يوقظ البشر حتى ينهضوا إليه.

ومهما كانت مقاصد الشاعر الرويوي وأسبابها، فإن تجربته في لا عقلانياتها المتعمدة، تستحضر الهذيان والخيوبة وتباسل الكلمات وهي لا تستحضر أثرها الرائد بغية بناء قصيدة مبهمة، بل من أجل خير جماعي قوامه تملك الجهول السيطرة الحقيقية على الحقيقة المطلقة أن عطف الجهول المستمر على الحقيقة المطلقة يعلن عن أزمة نفسية لا عن بحث معرفي، ويحيل صاحب التجربة على علم النفس لا على تاريخ المعرفة وإذا كان في تجربة رامبو ما يقربه من الصوفية الإسلامية، فإن في انغلاق أفق هذه التجربة وعيبتها، ما يدل على البعث الشعري الجميل في أفقه المسدود فعل الرغبة من دعاوى العالم المبدول والعالم السامعي المضاد له، تبقى تجربة رامبو تجربة في الشعر، لا يخفي جمالها الأكيد حنينها المستتب إلى عالم السحر الأول، حيث تأخذ الكلمات المنجحة، وهما مكان الأبدى الخلافة.

ولعل ما يقرب رامبو من التجربة الصوفية، لا يعود إلى تماثل التجربة أو تناظر المنظور، بل إلى توافيق الطرفين المجرد على الهروب من الواقع واللجوء إلى فضاء الغيبوبة والأسرار والطمع، من أجل رفض السر الأكبر. وربما يسمح الرجوع إلى كلمة الشطح، بمعناها الصوفي، باختصار تجربة الطرفين وتبيان التشابه بينهما. نقرأ عن عذاب الصوفي: «لقد توفى في معراج السلوك ففني عن كل ما سوى الله، وتطهرت روحه من كل ما لا ينسب إليه. فصار في حال فناء عن وجود السوي وشهود السوي وعبادة السوي. وتجلي له الحق لأول وهلة، فلم يصبر على ما شامه، بل اندفع يصرخ وهو سكران بحميا الرؤية: أما أنت لقد فاض له عن السر الأكبر. فلم يقو على حمل هذه الأمانة العظمى في باطنه، ففاض لسانه بالترجمة عنها حتى يكون في هذا تصرف لما انطوت عليه من شحنة هائلة، وتلك ظاهرة الشطح»<sup>(١٦)</sup>. تتضمن هذه الفقرة عناصر ثلاثة، تشير الأولى منها إلى «تعطيل فعل الحواس»، الذي تحدث عنه رامبو، وتوميء الثانية منها إلى الجهول الذي تم الوصول إليه (الحق أو الله، أو الحقيقة المطلقة)، ويعين النص الثالث اللغة، التي تترجم «الوجد الذي فاض عن معدته»، لغة تصلحها النفس لنقل ما رأت. تقوم التجربة كلها في مقام المجرد، فلا مكان ولا زمان. إلا من المتناهي المأخوذ بالامتناهي. ولذلك فإنها تتشبع أشياء من أحوال الشاعر، ولا تصف من ظاهرة الشعر شيئا، لأن الشعر يدرس في تاريخ الأدب، بعيدا عن عالم السحر واللاهوت.

مع ذلك، فإن فكرة الشاعر - النبي، المتصوف الذي يتوحد الحقيقة، لا تتضح إلا إذا ربطت بالسياق الذي ولدت فيه. لأن الربط هذا ينزع عنها صفة الإطلاق ويعطيها معقولة أخرى. فالشاعر - النبي، الذي يتحد من الرومانسية الشعرية

الإنجليزية، تفسره الشروط الاجتماعية التي أنتجته، والتي لا تتفصل عن التحولات التي أحدثتها الثورة الصناعية، ويترض راموند ويليامز، في شرحه لمعنى «الفنان الرومانتيكي» إلى نقاط عديدة. ومنها علاقة المبدع بقرائه، التي تهمش فيها ما هو شخصي، بعد تحول «الكتاب الشعري» في سوق الثقافة إلى سلعة بين السلع الأخرى. أصبح الكتاب يذهب من صاحبه إلى قارئه مجهول، تحدهد السوق لا رسالة الشاعر. فقد كان مفهوم السوق الثقافية، وهو موجبه إلى كم كبير من البشر، أن يخلق ما يدعى بـ: الجمهور القارئ، الذي يطالب بمعابر فنية، فيها من اليسر والتبدل، أحيانا، ما لا يقبل به الشاعر ويتقدم عليه. يضاف إلى ذلك مفهوم الصناعة أو التصنيع الذي جاءت به الحضارة الصناعية والذي في تأكيد على «المصنوع» والمنتج الصناعي، قد ألقى الصوفية والثقافية. وكما دافع الشاعر عن فريدية أمام صنمية السلعة، حيث الإبداع المعين سلعة لا اسم لها في سوق كبير، فإنه واجه غضب شديد تصنيم الصناعة وتمجيد الآلة. وأخرج في هذه المحاولة تأخير الوحي والإلهام والإثراق، وصولا إلى فكرة «العبقري المتوحش» التي قال بها سقراط في حديثه عن الشاعر. وليس من الصعوبة - هنا - أن تلعب لإحتجاج على النزعة العقلانية المفرطة، التي لازمت الثورة الصناعية. أفست العناصر السابقة إلى فكرة المبدع المستقل، أي العبقرية القائمة في ذاتها، بما يشق منها من صفات الرائي والرسول، والتي تحن في جوسهرمه، إلى زمن انقضى مليء بالأسرار وينحني خاشعا أمام العارف الذي يفض الغوامض<sup>(١٧)</sup>. ولا يتبعد ادمون ويلسون، في كتابه قلعة اكسل، كثيرا عن تحليل ويليامز، وإن كان يبالغ موضوعه دون تفاصيل كثيرة. يقول ويلسون: «أحد الأسباب الرئيسية في انسحاب شعراء نهاية القرن الماضي من حياة عصرهم العامة، كان بالطبع أن المجتمع الفاسد الذي أنتجته الثورة الصناعية وصعد الطبقة الوسطى لم يترك للشاعر مكانا فيه»<sup>(١٨)</sup>. يأتي هذا القول في معرض شرح الجموح الشديد الذي ميّز تجربة رامبو.

إن تأمل صفات الشاعر الرومانتيكي، في السياق الاجتماعي - التاريخي، الذي دفع إليها، يهذب الكثير من الإيحاء المتألفينقي اللازم لصفات الشاعر النبي أو الشاعر العارف. أو الشاعر الرويوي يتحول الشاعر، في صفاته للوهمة المتعددة، إلى: معلم، لا أكثر ولا أقل، يرفض قصيدة قديمة ويقترح قصيدة جديدة ويتوق إلى عالم مختلف عن عالمه. بل إن هذا الشاعر الذي توحى رومانسيته بأنه متعال عن الوقائع اليومية، كان متورطاً بعمل سياسي يومي. يكتب راموند ويليامز في كتابه «الثقافة والمجتمع» (١٧٨٠ - ١٩٥٠): «إن وردنوت كتب منشورات سياسية. وكان بليك صديقا لـ توم بن وجذب العصيان، وكتب كولريج مقالات صحفية سياسية

والفلسفة إجتماعية، وإن شئنا بالإضافة إلى هذا، وزع منشورات في الشوارع، وكان سودي معلقاً سياسياً دائماً، وتحدث بآيرون عن الاضطرابات ضد النظام، ثم مات متطوعاً في حرب سياسية<sup>(١٩)</sup>. تبين هذه الإشارات أن فكرة الشاعر - الرائي لا تتضمن قسراً، التعالي والانزعزال والبرج العاجي والذويان في مياه البلاغة الفضية بل هي مجاز لنظور نظري وعلمي، يعلي من شأن الشعر، دون أن يساوي بين الشاعر والمطالع، وحتى رامبو الماخوذ بالنور والاشراق والعوالم المضادة، كان نصيراً متمحداً لـ «كومونة باريس»، التي حاولت بناء «سلطة اشتراكية» جديدة.

## إشارات

- ١ - كورديج : النظرية الرومانتيكية في الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ٢٥١
- ٢ - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ١٩٧٨، ص ١٠٦، ١٠١، ٢٩٤، ١٧٣، ١٧٤
- ٣ - أدونيس : الصوفية والريالية، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢، ص : ١٢٨، ٢٢٩، ٢٤٠
- ٤ - بل فان تيفيغ، الرومانسية في الأدب الأوروبي، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١، ص ١٢٧.
- ٥ - المرجع السابق، ص ١٣٢.
- ٦ - المرجع السابق، ص ١٣٢.
- ٧ - المرجع السابق، ص ١٢٨.
- ٨ - المرجع السابق، ص ١٤٠.
- ٩ - المرجع السابق، ص ١٤١.
- ١٠ - شلي : برومتهوس طليقة، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص : ٩٠.
- ١١ - المرجع السابق، ص ١١١.
- ١٢ - أدونيس : الصوفية والريالية، ص ١٧٦.
- ١٣ - رينولد أ. نيكولسن : في التصوف الاسلامي وتاريخه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٤٠.
- ١٤ - أرشيبالد مكاي، الشعر والتجربة، دار القيثارة العربية، بيروت ١٩٦٣، ص ١٩٢.
- ١٥ - أدونيس ويسون : قلعة اكسل، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٧٩، ص : ٢٠٩.
- ١٦ - صفحات الصوفية (عبد الرحمن بدوي)، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ص ٩.
- ١٧ - أدونيس ويسون، مرجع سابق، ص ٢٠٧.
- ١٨ - ريموند ويليامز : الثقافة والمجتمع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٥٢ - ٦٠.
- ١٩ - المرجع السابق، ص ٤٧٠ - ٤٨٠.
- ٢٠ - التصوف الاسلامي، مرجع سابق، ص ٧٢.



ومثلما لا يستبين معنى الشاعر الرومانسي الرسول إلا بالعودة إلى سياقه، فإن المعنى ذاته يتسحب على الصوري، الذي يضيق بالعوالم الضيقة ويتطلع إلى الانفتاح على المطلق، أو الذي يحتج على سلطة سياسية لا تلبي في أفعالها روح النص الديني، فحال المتصوف، كحال الشاعر الرومانسي، ترد إلى شرط يفرض التمدد ويمليه ويفرض الشكل الذي يأخذه التمدد، من حيث هو شكل معين يرتبط بمستوى وعي معين. يكتب رينولد أ نيكولسن في كتابه: «في التصوف الإسلامي وتاريخه» ما يلي : «فإن هذه العوامل في جملتها تكون الظروف التي نشأ فيها التصوف وترعرع، سواء في تلك العوامل السياسية أو الاجتماعية أو العقلية، كالاضطرابات والفتن الداخلية في عصر بني أمية، وموجات الشك والتعصب العقلي التي طغت على المسلمين في العصر العباسي الأول، وكالتطاحن بين أمر أصحاب المذاهب والفرق...»<sup>(٢٠)</sup> وفي الحالين، فإن في اختلاف السياق التاريخي، ما يعطي متعمداً يرفض لواء الشعر وما يعطي متعمداً آخر يعيد قراءة النص الديني، دون أن يعني ذلك على الإطلاق أن المتعمد الأول يماثل المتعمد الثاني ويماهيه.

ويبدو أن أدونيس، الذي يساوي التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية، يقرأ التجريبتين، بعد أن يعزلهما عن سياقيهما التاريخيتين المختلفتين، وبعد أن يفصل بينهما بين النظري والعلمي، وهذا الفصل، في القراءة المجزأة يسمح له أن يحدد التجريبتين، بأن يختزلهما إلى مفهوم المطلق الشامل، الذي يحتل به الشاعر الشامل، بل يمكن القول. إن أدونيس لا يشتق مقولة المطلق بعد قراءة مشخصة للتجريبتين السابقتين، بل إنه يبدأ قراءته بتطبيق مسبق ومجرد مقولة المطلق عليهما الأمر الذي يتيقن له أن يعزل التجربة عن السياق والعلمي عن النظري. ولعل هذا التجريد هو الذي يجعل أدونيس ميهوذاً بتجريبتين مختلفتين في سياقهما عن السياق الذي يعيش فيه. فليس في سياق أدونيس الراهن، من ناحية ما يحمله على الاحتجاج على الحضارة الصناعية أو السيطرة المستبدة للعقلانية، فالعالم العربي لا يزال في معظم أقاليمه، إن لم يكن كلها، بعيداً عن

# أسئلة الشعر

و

## مغالطات الحداثة

محمد لطفي اليوسفي\*

تبعاً لذلك تشكل خطاب الحداثة الشعرية مأخوذاً إلى حد الهوس بفكرة المحو والابتداء. جاء التحديث الرومانسي فاعلن الخروج على النمط الاحيائي وعلى الشعر العربي القديم الذي تنكح عليه جماعة الأحياء، وحرص على انجاز فعل الابتداء. يقول الشابي معبراً عن القانون الذي ادار رؤية التحديث الرومانسي: «لقد اصبحنا نطلب ادباً قوياً عميقاً يوافق مشاربنا ويناسب انواقنا في حياتنا الحاضرة (...)» وهذا ما لا نجده في الادب العربي ولا نظفر به لانه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق لقلوب أعرستها سكينه الموت<sup>(١)</sup>. ثم يجزم بأن الخيال العربي الذي انتج الشعر القديم خيال «أجذب كالصحرى التي نما فيها وتدرج»<sup>(٢)</sup>.

ثم جاءت قصيدة التفعيلة مسكونة بالهاجس نفسه وتحركت داخل حدي الثنائية نفسها. ألغت التحديث الرومانسي وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها من قناعة ضمنية غير عنها أدونيس قائلًا: «لا تنشأ الحداثة مصالحة بل تنشأ هجومًا. تنشأ إذن في خرق ثقافي جذري وشامل لما هو سائد»<sup>(٣)</sup>.

داخل هذا الحراب ذاتها افتتحت قصيدة النثر مجراها محملة، هي الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعثره قديمها (قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل الزاوي، معبراً عن رؤية جماعة قصيدة النثر: «القصيدة الجديدة هي التي تخلق قوانينها الخاصة بها حيث لا توجد قوانين مقررة سلفاً إطلاقاً»<sup>(٤)</sup>.

\*\*\*

يؤهم مسار الحداثة الشعرية في الثقافة العربية بأنه مجرد استئناس للحداثة الغربية التي أنبتت على فكرة التخطي والتجاوز وحمتمية التطور والسبق. فلقد تشكل خطاب الحداثة الشعرية في الثقافة العربية مأخوذاً بضرورة الانقطاع عن القديم العربي والتغاير معه دون أن يتمثل ما طال ذلك القديم من تشويه وتدجين واحتواء قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم للنصوص الابداعية.

لم يقع التفتن، لحظة صياغة شعار التجاوز والهدم، إلى حجم المسافة الفاصلة بين النص الابداعي القديم والقراءة المرافقة له أي قراءة القدامى لذلك النص. لم يقع التفتن إلى أن تلك القراءة كانت قراءة وظيفية أيديولوجية يحركها حرص مضمحل مسكون عنه على احتواء النصوص وتدجينها والحد من اندفاعاتها، قصد لجم المخشش فيها وترويضها وتحويلها عن مقاديرها، بتغيب ما من متخيلنا يعلن عن نفسه فيها. لذلك تحركت هذه القراءة بين حدي الاحتواء والاقصاء. احتواء النصوص التي صارت تمت مفعول التدجين والترويض، الأيلة. وهي تشكل من تراثنا مركزه الرسمي (نصوص أمريه القيس / المختبر / المعري.. الخ) واقصاء النصوص التي استعصى عليها فعل احتوائها (الف ليلة وليلة / النص الصوفي / النص الاياحي.. الخ). لأنها الموضع الذي ينكشف فيه ما من متخيلنا لا يقبل الترويض والتدجين، وإنها الموضع الذي تنكشف فيه الذات بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائتها وميلها العائلي للوقوف ضد كل المتنوعات والمحرمات والمتعاليات. بايجاز: لم يقع التفتن إلى أن قراءة القدامى قد شهرت النصوص ودجينتها وغيبت ما من متخيلها ظل متوحشا يكر.

\* ناقد تونسي وأستاذ جامعي.

هذا هو المشهد الشعري إذن.

تاريخ مليء بالجراحات والتصدعات. كل حركة تنتشد التخلص مما تعتبره قديمها، وتنهو إلى محو كي تنشر في الابتداء، تاريخ طافح بالسيال والريبات والأهواء.

هذا التماثل القاهر بين الحداثة الشعرية الغربية والحداثة الشعرية في الثقافة العربية سيؤدي إلى بروز نوع من الوعي الشقي يحول دون الشروع في مسألة خطاب الحداثة لأطروحات ومنجزاته. والشايت أيضاً أن الاندفاع التي شهدتها قصيدة النثر مشرقاً ومغرباً، استزديد الوعي شقاء<sup>(٥)</sup> وتجعل عملية المسألة تكلف عن كونها قراءة للنصوص واستكشافاً لما طال حدث الكتابة من تحولات وتغييرات، وتصبح مجرد مراجعة متوترة تحكمها الأهواء وتديرها الرغبات، مراجعة تتخذ أكثر من مظهر وتتنزى بأكثر من قناع. فرد في شكل تبرى من منجزات حركة التحديث الشعري يقوم به شعراء الحداثة أنفسهم، تبرى يصل إلى حد اعتبار الحداثة فعل تدمير طال الشعر العربي في العمق. يقول محمد درويش: «إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعاً فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء»<sup>(٦)</sup>. ثم يهزم معلناً: «نحن محتاجون إلى العودة إلى الأصالة»<sup>(٧)</sup>.

تتحول هذه المراجعة، أحياناً أخرى، إلى موقف يلح في نبرة طافحة بالنوح على الذات والخدب على الثقافة العربية، على تراجع الشعر وتلاشي وتوغله عميقاً في عمّة الأفرول. يقول أدونيس في بيان الحداثة: «ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربية، وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود»<sup>(٨)</sup>. وهذا ما يذهب إليه الخطاب النقدي أيضاً. يقول خليل النعيمي مثلاً، في نبرة طافحة بالتشفي، «كما صنعنا الفن الشعري قديماً حين كنا بحاجة إليه، فنحن في سبيل تشييعه الآن. ويأتي موته دليلاً على نمواته»<sup>(٩)</sup>.

لكن الالتحاح على أن حدث الكتابة الشعرية في الثقافة العربية يجيء، اليوم، أعنى مأزقه إنما يتم ويأخذ حجمه ومده دون أن يقع التظن إلى أن المأزق يوهم، في الظاهر، بأنه مأزق الشعر في حين أنه يطال الكتابة بمختلف أجناسها. أنه ضارب بجذوره عميقاً في بنية الثقافة العربية المعاصرة.

إن الحديث عن المأزق وتخييم على هذا النحو إنما يتم دون وعي بأن العلاقة التي فئات تحصل بين النص الإبداعي المعاصر والخطاب النقدي المرافق له ليست علاقة تعاضد بل هي علاقة تعارض يصل، أحياناً، إلى حد التناهي. فلقد ظل الشاعر والنقاد يناديان، منذ العشرينات، بضرورة خطي القديم وهدمه وتجاوز. وظل الخطابان، النقدي والتنظيري، يكرسان هذه المغالطة إلى اليوم. فيما كان النص المنجز، النص الإبداعي (الشعري والروائي معاً) يشير إلى أن التأسيس الحقيقي لا يمكن أن يتحقق ويكون إلا بتحرير الذات الكاتبة. وتحرير الذات الكاتبة مشروط بتحرير ذاكرتها. كما أن تحرير

الحديث العربي مشروط، هو الآخر، بتحرير القديم العربي مما طاله من تعجيب وترويض واحتواء.

من هنا نترك أن الحديث عن المأزق إنما يشير، صراحة، إلى أن النص المعاصر يجيء بيننا غريباً. أننا نوهم بأننا نقراه فيما نحن نستسيحه بواسطة مشاعل ونظريات تجريها عليه غيمة وقهراً وإغصاباً. لذلك يظل هذا النص يبايلنا مكرهاً بمكر. ولذلك أيضاً سيظل هذا النص يصرخ في ليل وجودنا منتظراً أن نقرب منه ونستكشفه. أننا نوهم بأننا نقرب منه فيما نحن نمعن في الابتعاد عنه معلنين، في نوع من التشفي، تراجعاً وانكساره وتلاشي.

### أشياء المفارقة.

والمفارقة بيننا تاريخ ومدى. ولها أيضاً سلطان هو الذي يجعلنا نطرح عن أنفسنا من الأسئلة ما يحول دون تمثيل ما يجري في نصوصنا وذواتنا من تغييرات وتحولات وصراعات. ننزراً من قصيدة النثر<sup>(١٠)</sup> دون أن نقرب من لحظات قوتها واندفاعها. أن نركز على لحظات وهنها<sup>(١١)</sup> لنجزم بصوت الشعر وتلاشي.

صحيح، مع ذلك، أن قصيدة النثر توهم بأنها لحظة انقطاع وتصدع في مسار الحداثة الشعرية العربية. ولكنها متولدة عنه طالعة من صميمه. فلقد جاءت تكرر ما أنبئني عليه خطاب الحداثة من تسليم بأن الكتابة فعل تخط دائم، فعل هدم وتجاوز لا يتبدد. شرعت بإلياتها في التشكل مع حركة التحديث الرومانسي بالشرق العربي<sup>(١٢)</sup>. ثم شهدت اندفاعاً مع أنسي الحاج ويوسف الخال والمافوق. معنى هذا أنها بدأت قبل قصيدة التفعيلة. ورافقت حدث خروج الكتابة على نظام الشطرين. لكنها ظلت تشغل من المشهد الشعري هوامشه. حتى لكنها إنما تمثل أمثال انتظار.

والناظر في مسار الكتابة الشعرية اليوم، يلاحظ أن الكتابة قد توغلت في هذا الأفق: أن قصيدة النثر تكرر وتعمع بالمشرق والمغرب. لكنها تطرح هنا وهناك من منظور أيديولوجي. ويقع الكلام عنها من وجهة نظر سبيلية متخصصة. والحال أن التسمية في حد ذاتها، قائمة على مفارقة مذهلة.

إن كلمة «قصيدة» تدرج الكلام في دائرة الشعر. أما كلمة «نثر» فتخرجه من تلك الدائرة. فإذا مارسنا قراءة التسمية من اليمين إلى اليسار (قصيدة/ نثر) نجد التسمية ذاتها ترسم أمامنا الشعر (قصيدة) وهو يتلاشى، تحت مغلول عملية الاسناد، في النثر. أما إذا قرأنا عكسياً (نثر/ قصيدة) فإن التسمية تضعفنا في حضرة النثر وهو يهفو إلى التمدد على منزلته ينشد التحول إلى شعر.

لكن هذه المفارقة كانت قد جسمت في الماضي على أيدي المنظرين العرب القدامى<sup>(١٣)</sup>. فلقد ميز العرب القدامى، في تلك الأزمان، بين الشعر / النثر / الشعرية. والحو جميعاً على أن الشعرية تقع في الشعر وتنحدر في النثر. فتجعل الحدود

الفاصلة رجرجاة. وتعتصر المسافة الممتدة بين النمطين، تكاد تلغيا أحيانا. لذلك نلاحظ أن الحدود بين النثر الفني والشعر، في الثقافة العربية، وافقة هناك على الشفا الخطير. تكاد تمحي ولا تمحي.

ههنا بالضبط يأتي الوزن ليضطلع بمهمتين في غاية الخطورة. تتمثل الأولى في كونه ينهض بدور تمييزي. إنه بمعنى آخر، عبارة عن عتبة واقعة في «المابين»، عتبة تقعي النوعين من التلاشي، فالوزن يقعي الشعر من التلاشي في النثر. وبذلك تصبح الشعرية صفة حاضنة لهوية الشعر. والوزن أمانة مانعة لنوعه. إنه الخيط الدقيق الواهي الذي يحفظ النوع ويقعي من التيه والتلاشي في غيره، وتتمثل المهمة الثانية في كون الوزن يضطلع بدور تعيم الإيقاع ودفعه نحو الدسرى التي تميز الشعر عن سواء.

هكذا يصبح الوزن عبارة عن أرضية على أديمها تنغرس بقية المكونات الإيقاعية. ومن تضاصر الوزن مع بقية المكونات يتولد الإيقاع باعتباره لحظة واقعة في تلك المكونات والوزن، مفارقة لها في الآن نفسه. ذلك أن الإيقاع ليس مجموع مكوناته بل هو محصل تقاعلا. أنه ناتج عنها مفارقة لها.

والقصد بالوزن هنا ليس البهور الخليلية (هذه مغالطة تمتك بيننا حضورا فاعلا). إن القصد بالوزن عند القدامى - وهو ما لم نتقله -<sup>(١٤)</sup> يمكن أن يتجلى في شكل تقعيلات أو مقاطع أو نثر. المهم أن الوزن مكون إيقاعي يرد بمثابة أرضية على أديمها تنغرس بقية المكونات الإيقاعية سواء كانت صوتية أو دلالية أو صوتية دلالية فيجربها ويدبرها وفق نسق، بموجبيه ضمن الكلام حدا من التناغم الداخلي لا يمكن أن يطاله أن هو عدم تلك الأرضية.

يعني هذا، ضمنيا، أن اقضاء الوزن المتعارف مضامرة لا يقدر عليها إلا من تمرس بالشعر تمرسا يمكنه من استبدال هذه الأرضية (الوزن) بما ينوب عنها، وينهض بدورها. ولقنتها فقط يستل النص من مكوناته البانية لجسده ما به يثبت له إيقاعا خاصا يضمن له البقاء في دائرة الشعر. ووقتها فقط أيضا، يكف النص عن كونه يرفض ما ليس له عليه اقتدار أي الوزن ويهوى إلى ما ليس له عليه اقتدار أي ما ينوب عن الوزن.

إن قصيدة النثر، بما يثير حضورها بيننا من تصدعات، إنما تضع الخطاب النقدي في حضرة ما داخل أطروحاته ومسلطاته من مغالطات جعلته عاجزا عن الإحاطة بما يعتزل في صميم النصوص وأصقاها من صراعات وتحولات. فلا يتمكن تبعا لذلك، من الإحاطة بسؤال الشعر. والحال أن الشعر المعاصر، بمختلف تقاطعاته وخطاطاته، قد تمكن من الاضطلاع بأشد الأدوار خطورة وأهمية في مسار الثقافة العربية المعاصرة. بل إن سؤال الشعر هو الموضوع الذي تتلاقى فيه كل أسئلة الراهن الثقافي العربي وتقتصر منه. لأنه سؤال يخص

الثقافة العربية عبر مجمل عصورها وما شهدته تاريخها من انقطاعات وتصدمات خطيرة مفاجئة جعلت العلاقة بين التراث الرسمي وهوامشه المقموعة معطلة في ذواتنا ونصوصنا. وأدت إلى تعطيل مسائل فيما يخص تقننا للعلاقة النص الإبداعي المعاصر بالقديم العربي.

ههنا بالضبط افتتح الشعر المعاصر مجراه. وههنا بالضبط نهض بأشد الأوراء عنفا ومضاه. أن الشعر كما يعلن عن نفسه في ديوان الشعر العربي المعاصر، هو نداء الحرية. والكتابة فعل تحريري لما يظل مصدرا مقبها في ذواتنا ونصوصنا كما سنبين. لكن فعل التحرير هذا لا يتجلى فيما تقوله النصوص فقط، بل فيما تستتر عليه أيضا. ولا يترأى فيما يعلن عنه الشعر فحسب، بل فيما يتكتم عليه أيضا. وهذا الذي تتكتم عليه النصوص ولا يخبر عنه الشعر صريحا، لا يمكن للقراءة الوظيفية النفعية أن تطاله. لأنه يرد منذسا في بنية النص عالقا بطرائق تشكل الكتابة وكيفيات تعالق المفردات وتشابك الصور وتوالد الرموز.

لذلك رشحنا، كي تكشف عن هذه الظاهرة، تجربة محمود درويش لأنها تجربة ظلت تتشكل مأخوذة بفكرة الحرية مسكونة بها إلى حد الهوس. وهذا ما جعل الدراسات النقدية التي تتناول هذه التجربة تعتمد إلى تمجيد السياسي وتعليق على نسو، بموجبيه، تصبح القراءة أبقارا للشعر بتقريب منجزه الفني وحجب أسناته، وإفقارا لمفهوم الحرية باختزاله في الآتي الظرفي العابر. لذلك أغلب الدراسات التي عنيت بهذه التجربة كانت وظيفية أيديولوجية يهركها حرص ضمير مسكوت عنه على احتواء الشعر وتجنبيه والحد من اندفاعاته وهديره قصد لجم المتوحش فيه وترويضه بتقريب ما من متخيلنا يعلن عن نفسه فيه.

إن الشعر، كما يعلن عن نفسه في هذه التجربة هو نداء الحرية كما قلنا. لكن الحرية هنا ليست مجرد مفهوم ينشد ويقع التقني به واستنهاض المتلقي لطلبه. بل هي فعل ينجز في الكلمات وبالكتابات على نسو، بموجبيه، يصبح النص موضوعا تستدر فيه الذات حريتها. وتصبح الكتابة - ووقفا ضد المتعاليات، ويصبح الشعر إقصاء في الرحيل نحو دروب ضعن للكتابة شروط الإبداعية. ذلك أن الشعر لا يكون في هذه الحالة، فعل هدم للقديم وتجاوز له، ولا يكون فعل محو وإبتداء، بل يرد بمثابة حلقة نامية في مسار الإبداع مطلقا. أنه لا يلغي ذاكرته بل يستدعيها. ولا يتخلص منها بل يستكشفها. وإذا الكتابة حفر في الذاكرة وغرز ما احتمى بالنسيان ولأن بالمثل.

هكذا تضمننا الكتابة في حضرة العلاقة التي ما تقف تتم بين اللحظة الحاضرة وتلك التي أمعت في الماضي، بين النص الإبداعي الحديث وتلك الذي علق من ذاكرتنا بقاعها. وهي، بذلك، تضمير، إيماء، إلى أن تحرير الذات الكتابة ودفعه على درب التأسيس الحقيقي لا يمكن أن يتم إلا مروراً بتصير ذاكرتها المحجوزة،

ذاكرتها المليئة بالشروخ والتصدعات، بالتعطيل والانقطاعات. لأن جراحاتنا مثل أحزاننا ليست وليدة اللحظة الحاضرة، بل هي آتية من بعيد. وتقرينتنا لم تبدأ هنا والآن، بل رافقت جميع مراحل تشكل متخيلنا الذي ظل هو الآخر، محجوزاً مصادراً مغيباً في تاريخ الثقافة العربية عبر مجمل عصورها. يعلن هذا الحدث، حدث تحرير الذاكرة وتحرير المتخيل عن نفسه وفق طرائق متعددة تتبع مسالك ملتوية، مواربة، تجعل الاحاطة بها متعلقا يكاد يُطال ولا يطال. وهذه بعض تجلياته:

## ١- مكن التاريخ ومكائد الكتابة

ما من شاعر، تحت الشمس، إلا وهو يحيا مأخوذاً بالكلمات، مفتوناً بهديرها واندفاعاتها، منشداً الى الأشياء، مشدوها أمام الفوضى، الفوضى العارمة، وبراءة طفل يشرع في اللعب بالكلمات والأشياء، واللعب هنا فعل وجود. انه أعظم فعل ما رسه الانسان على الإطلاق. ذلك انه لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات لأن الكلمات هي ميدان المواجهة. وهي ميدان صنع ما يبقى من الأفعال والأحداث. والناظر في شعر درويش يدرى، بيس، أن الكتابة واللعب صنوان. بل أن اللعب قانون عليه جريان الشعر ومتصرفه. وهو الذي يجعل الكتابة تواجه النظام بالفوضى، والمتأسس بالتفكيك والبعثرة. وتعلن عن نفسها في شكل مسألة لا تكل ولا تهدأ. لذلك تتعلّق بالتاريخ. لا لتساريل. بل لتشد إليه واختلاته. وتشرع في خلقة قيم صارت - وهما - جزءاً من ذلك التاريخ.

يكفي هنا أن نُنظر في نص «مأساة النرجس ملهاة الفضه» حتى نجد اللعب يتخذ حجمه ومداه ويرد بمثابة مركز على مدار الكتابة وجريانها. لكن للعب أقنعة يتزيا بها .

• يرد في شكل سخرية تتخذ أكثر من مظهر. تتجلى صريحة أحياناً:

- لو كان ذو القرنين ذا قرن

- لو كان قيصراً فيلسوفاً

- تاريخنا تاريخهم

- لولا الخلاف على مواعيد القيامة

- سفز زرع فلغلا في خوة الجندي (١٥)

ثم ترد خفية تعلن عن نفسها في شكل اقامة علاقات نصية بين أشد الرموز دلالة على المقدس والقداسة (آدم) وأشدها دلالة على الأرضي الحيواني (الدينس/ الديك):

وصب آدم في رحم زوجته على

مرأى من التفاح

لأن في الدنيا

شهد الشهوة الأولى

دجاجات

• يتجلى اللعب أيضاً في شكل بعثرة للأزمة والأمكنة على

نص، بموجبه، يصبح النص موضوعاً تتعاصر فيه الأزمنة

جميعها. وتلتقي، في رحابه، الأمكنة كلها. لذلك تتوالد الرموز الدالة على تلك الأزمنة اذ أن كلا منها ينتمي الى زمن خاص (آدم / ققامش / هرقل / أوليس / مريم / هاجر / ذو القرنين / .. الخ). وتتوالد الأسماء الدالة على الأمكنة أيضاً (روما / أثينا / قرطاج / صور / دمشق / آسيا الوسطى / أورشليم / .. الخ). • يرد اللعب أيضاً في شكل مزج بين الغرائبي الخارق:

رجال أصبحوا شجرا

من المرجان في قيعان البحار

يستطيع بريدنا المائي ان ياتي على مقار هدهد

وغزالة الأبد التي زفت الى النيل الشمالي الصعود

والعادي المتعارف:

بقري ينام

ويضعف الأعشاب

(قوم)

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم ...

ويزوجوا أبناءهم لبناتهم ... ويلقوا بسقوفهم

بصلا، وبامية، وثوما للشتاء

وليلجنوا الأداء معزهم

• يطال اللعب أيضاً مستوى التصرف في الكلمات وتعالق الملفوظات. ويشمل مستوى الاستعارة. فتصبح الكتابة قائمة على الاضمار والقصد افعار تحريف الكلام عن مواضعه وتحويله عن مقاديره. نذكر تمثيلاً هذه الاستعارات:

- عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم

- عادوا على أطراف هاجسهم

- مضرجا بلبائهم

وهي جميعها استعارات تتولد عن تحريف جرت في الكلام مجرى العادة فصارت متعارفة تدخل في باب العادي من الاقاييل. (١٦)

الاستعارة كما وردت في النص

الاستعارة كما ترد في

الاستعمال

- عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم

- عادوا على أطراف هاجسهم

- عادوا على أطراف أصابعهم

- مضرجا بلبائهم

- مضرجا بدمائهم

وبالإضافة الى ذلك يطال اللعب مستوى الكلمات من جهة

المستوى الصوتي والدلالي. نذكر تمثيلاً:

- ما سوف يحدث للقصور اذا استقرت في القصور.

- فتنة أو محنة.

- غاض أم فاض

- خذني الى سفر / خذني الى وتر / خذني الى مطر

كما يطال مستوى التلاعب بالكلمات والضمائر:

- تاريخنا تاريخهم / تاريخهم تاريخنا

- نهائيتنا بذائيتنا

- بلادنا هي أن تكون بلادنا

- وبلادنا هي أن تكون بلادها

- مستقبلين مودعين

- أقصى الوضوح هو الغموض

ثم يتحول اللعب الى نوع من اللامبالاة واللعب بأفانين الوصف والاخبار كما جرت في الاستعمال. وهذه ظاهرة تتخذ أكثر من شكل منها مثلا:

\* وصف الشيء بذاته :

- الرمل رمل

- البحر بحر

- اللباني كلها ليل

- الجسيم هو الجسيم

\* وصف الشيء بفضده :

- السؤال جواب

هكذا يعول النص على مكوناته البانية لجسده. ومن

صميمه يستل ما به يبتني شكلا خاصا ونظاما خاصا وبنية خاصة، أنه يستدعي مكوناته (الكلمات / البنى التركيبية النحوية/ الاشتقاقات الصرفية/ الأزمنة / الصور / الرموز .. الخ) .. يعثرها حيناً، ويستجمعها حيناً آخر ليبنى بها شكلا جديدا. يشرع في بعثه من جديد حالما يفرغ من تشكيله وإقامته وابتنائه.

وبذلك تصبح بنية النص نفسها دالة على العبث واللامبالاة والتهيه الكوني الشامل. ان الشعر يقول ما يتكتم عليه التاريخ. بل ان الشعر يفصح ما لا يقوله التاريخ. فالرموز تشتبك في الدلالة على الخروج والتهيه في رحلة عذاب لا تنتهي (قلقاشم الذي خرج من أروك / أوليس الذي أقام في الرهيل / آدم الذي طرد من السماء وفرد في براري الفناء / هاجر التي هاجرت في هجرة لا تنتهي .. الخ). أما الأمكنة فانها تدرء في النص كما لو أنها مكان واحد يترأى على أنبيم مرايا متناظرة. لذلك تلقى قرطاج وصور/ وروما / وأثينا / والساحل السوري/ والأندلس / وطروادة / وآسيا الصغرى.. الخ. حتى لكان الأمكنة نفسها تشرع، حين النص يبعثرها، في الترحال وتبدد سفر المقام في رحلة تيه لا تنتهي.

هكذا يواجه الشعر التاريخ، مكاشد الشعر تقصص مكر التاريخ فالتاريخ يستمد معناه من الايام بفكرة التقدم الخطي. ومنها يستمد سلطانه. أما الشعر فانه يتشكل ويضرب بيننا ليشر الى ان فكرة التقدم مجرد وهم. فلا وراء هناك ولا

أمام. ولأن الذي كان هو الذي يكون أبدا. لا وراء هناك ولا أمام. ان الوجود إقامة في الرعب وادلاج في التهيه. ولا معنى للتاريخ ان لم يتحول الى «أغنية»:

..... «أغنية»

وهشاشة تتفقد الإنسان في آثاره

في قطعة الخزف القديمة، في أداة الصيد، في لوح يؤول أغنية لتمجد العبث الشقي وقوة الأشياء فيما ليس يدرك (١٧)

## ب- نداء المتوحش وتحرير القديم العربي

هنا تصبح الكتابة فعل خلقة لذاكرتنا الثقافية وما ترسب فيها من ثوابت وأحكام وصارت، بحكم التداول والشيوخ، تمتلك سلطان الهداية وتعمل عمل المسلمة التي في ضوئها تتعامل مع اللغة والنص. وفي ضوئها أيضا تتحدد علاقتنا بالتراث فنقرأه في ضوء مقررات السلف. وننظر فيه وفق ما يفي بمخارج ذلك السلف القابع في العممة من ذاتنا.

يكفي هنا أن نلحظ في نص «رحلة المتنبي الى مصر» حتى يتبين لنا ان علاقة النص المبدع (نص درويش) بالنص المرجعي (نص المتنبي وتغريبته) لا يمكن أن تقرا على انها نوع من التضمين. ولا يمكن أن تقرا من جهة كونها ضربا من التناص. لان الكتابة هنا، تلتحق لها مجرى في مناخات أخرى وأقاليم أخرى. فهي لا تتكفي على نص مرجعي وتشرع في التناص مفتذية بمنجزه الفني. بل تستكشف ذلك القديم وتصفي الى نداء المتوحش فيه، وتعيد ابتداءه على نحو، بمرجعية، يصبح نص درويش فعل تحرير لنص المتنبي مما طاله من تسجين واحتواء وترويض قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم لنص المتنبي. اذ اكتفوا بإبراز قيمته النفعية عندما اعترضوه في غرضي: المدح والهجاء. مدح الخصال المدحوة للحث عليها، وذم الخصال المدمومة للتفكير منها.

ان نص درويش يكشف عما حرص العرب القدامى على لجمه وتسجينه واقتضائه. فعني علاقة الشعر بمحنة الذات في مواجهة الرعب، وبحب الوجود أي ما يجعل من الشعر نداء المتوحش في الذات نداء ما لا يقبل الترويض والتسجين والاحتواء. وما يجعل من الكتابة فعل هدم للمتعاليات وتدمير للمطلقات وإعادة انتاج للذات. لأن الشعر انما هو ما يتردد في أغوار الذات وأصقاعها من حين الى عالم لا اكراه فيه. وليس فيه ممنوعات أو محرمات. عالم غواية وغيبة. ولذة. عالم يتناقص مع متطلبات المدينة والاجتماع لانه يقوم على الخروج الدائم من الأليف الى المتوحش ومن النظام الى الفوضى.

لذلك يصلنا صوت المتنبي في نص درويش وهو يستبدل المطلق بالذات

إضلاعي سياج الأرض أو شجر الغضاء وقد تدل<sup>(١٨)</sup>

فقصيص الكتابة تمجيديا للبشرى:

نسبت أن خطاي تبتكر الجهات

وابجديات الرحيل إلى القصيدة واللب

وتثار الأرض لنفسها من السماء. وتصيب الآن موضوع

تجلى المطلق. تقضي على تعالبي وتدرجه في الذات وتعلن:

... النهار لا يمشي إلى قلا أراه

والحق لا يعضو الغرائس على يدي قلا أراه

هكذا تضمننا الكتابة في حضرة الخوض في شعر المتنبي.

وهي، إذ توقفا على ما غُيِبَ وعُطِّلَ من ذلك النص، إنما تشير

إلى أن النص الإبداعي - قديما وغدا - هو الموضع الذي تعيد

الذات أبداع نفسها فيه فيما هي تعيد أبداع العالم والموجودات.

لأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات.

هذا ما يقوله نص درويش، وهذا ما يستكشفه في شعر

المتنبي وتفريسته: إن الكتابة والعدم ندان مرعبان يقفان وجها

لوجه. ندان مرعبان يتقابلان ويستخدمان في صراع حاد عات

عنيف لا ينتهي إلى غاية.

وهذا بالضبط، ما حرص النقد الوظيفي الأيديولوجي،

قديما وحديثا، على لجمه وتقييب وإقصائه لأنه جزء من

متخيلنا، جزء يتعارض مع الرؤية الميتافيزيقية للكون. أنه قابع

في الظل من ذاتنا محتم بالنسيان. لذلك ظل يرسم لنفسه

مسارب ودرويا معقدة سريعة. انحدر من الوعي إلى اللاوعي.

غاب من السطح وأحتسب بالأشوار. وأصبح عابثا من ذاتنا.

كالهيم، في قاعها، تحجب وتستر كي يواصل، في السر، العمل.

ولذلك أيضا ظل يعلن عن نفسه إيماء ولحا. ظل يعلن عن

نفسه منذ قلغامش حيث تنهض الكتابة لتنازل للعدم.

وتواصل في شعر ما قبل الإسلام يقول طرفة مثلا:

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ماذا تملك يد الشاعر في وجه الحنية المترجصة والعدم الذي

يسري في تفاصيل كل شيء ويبيد قطرة قطرة كل شيء ماذا يملك

الشاعر غير الكلمات، غير هشاشة الكلمات وبهاثها وعضفها.

وهو يندس في كتاب - ألف ليلة وليلة - حيث تحتفي شهرزاد

بالكلمات. فينض السرد ويتشكل كعضاولة لإبادة الموت أو

إرجائه على الأقل. وهو الذي أدار شعر المتنبي أيضا. واندس في

شعر درويش ثابتا عليه مدار شعرية النص.

\*\*\*

هذا ما حرص العرب القدامى في زمانهم ذلك الذي أجمع في

الحضي، على لجمه وتقييب لحظة قراءتهم للتصويع الإبداعية.

وهذا ما يظل في زماننا هذا في عداد اللامفكر فيه والمسكوت عنه.

\*\*\*

إن التسليم بأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به

الكلمات إنما هو اعلان لشرعة الخروج على سلطة المتعاليات

وهدم للمطلقات. هذا الخروج الدائم نحو ما يجعل من الكتابة

فعل منازلة لربع الوجود، هذا الخروج نحو ما يجعل من

الكلمات ميدان مواجهة لا تكل، هذا الخروج الهائل هو بالضبط

ما يمنح الشعر ماهيته من جهة كونه موضعاً يوضع فيه

الانسان قدام حقيقته المفجعة: هشاشته. وبالكلمات وفي

الكلمات يشرع في منازلة قدر لم يخره. فيصعب سيد نفسه. هذا

ما يقوله الشعر، كما يعلن عن نفسه في تجربة درويش:

.....

.... صنعت الوهتي

بيدي، وآلهة القطيع مزيفة

.....

السر في الإنسان

والإنسان سيد نفسه وسؤاله<sup>(١٩)</sup>

هكذا تطل أسئلة الشعر عن نفسها إن النص القديم يحيا،

هو الآخر، بيننا غريبا. أنه في حاجة إلى الاستكشاف، بعيدا عن

شعارات الهدم والتجاوز والتخطي أي الشعارات التي منحت من

خطاب الحداثة أعني مآزقه. لأن الصلة بين النصين، القديم

والعاصر، ليست صلة هدم وقطع وتجاوز بل صلة تناسل في

التفسير والاختلاف. وهذا يعني أن إعادة استكشاف النص

القديم ذاته يمكن أن تتم بالنظر في النص الحديث ومنجزه

الفني.

وهكذا تصبح أسئلة الشعر كشفا لما داخل خطاب الحداثة

من مغالطات ومعضلات للقراءة، فضحا لكبرها فضحا لسلطانها

الذي يجعلنا نعتقد، وأهمين، أن الأصالة هي النظر في

الموجودات والكائنات والنصوص بعين أسلافنا. والحال أن

تأصيلنا مشروط باستكشاف الأبعاد المحيية من الذات والنص

أي الأبعاد التي غيبتها القدامى أو لم يكشفوا عنها لأنها لا تفي

بحاجات وجودهم في زمانهم ذلك.

بل أن سؤال الشعر، كما يعلن عن نفسه في تجربة

درويش، إنما يشير، صراحة، إلى أن مفهوم «التجديد» يروج

بيننا ممعلا بدلالة تحول دون تمكثنا لما يضمن للنص شروط

الإبداعية. فالتجديد، عندنا، يعني الابتداء. لكنه في نص درويش

يعني العودة إلى الجذور، إلى الأصل، إلى الفريد. أنه ليس انقطاعا

وتصدعا. بل أنه لا يكون إبداعيا إلا إذا كان يحمل في تلاوته

جراحات آتية من بعيد.

\*\*\*

من هنا يتبين لنا أن الحديث عن تطابق الحداثة الشعرية

العربية مع الحداثة الغربية واعتبار الأولى مجرد استتباع أو

رجع صدق الثانية إنما يرجع في الواقع إلى التمثل التبسيطية

للحلاقة المعقدة بين الأنا والآخر، كما يرجع إلى عدم الوعي بوجود نوع من التعارض بين القول والفاعل، بين الشعر والشاعر أي بين رغبات الشاعر وأهوائه وقضاياه من جهة، وقدرات الشعر وشروطه ومتطلباته من جهة أخرى فللقول على قائله سلطان.

دائماً يكون للقول على قائله سلطان هو الذي يجعل التعارض بين النص الجديد (باعتباره لحظة نامية لكل ما أنجز قبله من نصوص)، والشاعر (باعتباره «أنا» عابرة معرضة للاهواء المتبدلة والרגائب العارضة) بمثابة موضوع من المواضيع التي يكشف لنا فيها ما تمتلكه هذه الثقافة التي توهم بأنها تكفي بالثقل والنقل والتأثر من مقدرة فائقة على تحويل الفكرة أو المقولة أو الظاهرة وتبديليها ولق نسق يجعل استيعابها لتلك الفكرة أو المقولة رافداً يجدد طاقاتها ويقيها من التلاشي في غيرها.

## الهوامش

١ - أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب الدار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ص: ١٠٥.

٢ - نفسه، ص: ٤٦.

٣ - أدونيس (علي أحمد سعيد)، بيان الحداثة، ضمن كتاب البيانات، إصدار أسرة الأدباء والكتاب البحرين ١٩٩٣ ص: ٥٥.

٤ - فاضل العزاوي: نص بعيداً داخل الغابة، كتبه سنة ١٩٩٢.

٥ - راجع مقامة المجموعة الكاملة لأدونيس، الطبعة الثانية، دار العودة بيروت ١٩٩١. يشير أدونيس في المقدمة إلى أنه حذف الكثير من قصائده الثورية واعتبرها كلاماً غلاماً قال عنه أنه لا يدخل في باب الشعر ولا يندرج ضمن باب النثر.

وأنظر أيضاً:

● مقال لطراد الكبيسي بعنوان: تحولات النص الشعري العربي من النثر إلى النثر، مجلة المسار، تونس / جوان ١٩٩٥. يحاول المؤلف أن يبحث قصيدة النثر عن جذور في الثقافة العربية فيذهب إلى أنها أتت من بعيد، محاولاً أن يثبت أنها امتداد للنصوص الشعرية الثورية القديمة (البابلية / الآشورية / إلخ).

● مقال لعياس بيضون بعنوان: ملاحظات حول ترجمة الشعر وأثرها في قصيدة المعاصرة نشر ضمن كتاب: المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ضم أعمال الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥، ص ٧١ وما بعدها. يذهب الباحث إلى أن قصيدة النثر جذورها وجنودها قائمة في النصوص الشعرية التي وقع نقلها إلى العربية، معتبراً تلك النصوص التي ترجمت إلى العربية قد صارت تحت مفعولات الترجمة نمواً عربياً.

● أنظر أيضاً الندوة التي أجرتها جريدة الرياض في المحاق الثقافي عند أغسطس / أوت ١٩٩٥ مع كل من: عبد الله الغزالي ومصطفى الشكعة، وعبد الحميد إبراهيم، وعلي الدميني، بوخامد أبو حامد، ويحيى عبدالجليم، ومحمد العلي... وهي ندوة تكشف ارتباط الخطاب النقدي وتريده. إذ أن المواقف تحركت بين حدي الرفض والقبول. يذهب مصطفى الشكعة مثلاً إلى حد الجزم باستحالة وجود قصيدة نثر يقول: لا شيء يوجد اسمه قصيدة النثر لأن الكلام إما أن يكون شعراً وإما أن يكون نثراً. أما الدكتور الغزالي فإنه يلجأ على ما تترجمه قصيدة النثر من أرباك. يقول: انني علقياً أقبل قصيدة النثر لأنه من حقها أن

تجد لها مكاناً في التعبير الثقافي، فعقلياً انتمى إلى المولات النقدية التي تتبع للتجسدية أن تأخذ يومها (...) ولكن ذوقياً... انما انتمى للاستقبال الجماهيري العام فالجماهير تجد صموبية في تصديده النثر...

● أنظر أيضاً ما يقوله محمد بنيس في الموضوع، يذهب بنيس إلى أن قصيدة النثر ليست أساسية في الثقافة العربية، ثم يستدرك قائلاً الجيل الجديد الذي يشغل على قضية النثر هو بالنسبة إلى أكثرهم بقضايا قصيدة النثر، وبخاصة اللغة. وذلك لأنه منذ هذه القصيدة الآن نشغل بنفسنا بمعرفة. ولكن أخشى أن تكون غير واعية بأن العدد بين ما يسمى بقصيدة النثر وقصيدة النثر الفعلية هي حدود ومعية. لا أن ما أن تكتب القصيدة أو لا تكتبها.

جريدة القدس العربي، العدد ١٩٧٤، الثلاثاء، ١٩٨٧ / سبتمبر ١٩٩٥.

٦ - أنظر مجلة «المجلة»، العدد ٢٨٩، لسنة ١٩٨٧.

٧ - نفسه.

٨ - أدونيس: بيان الحداثة ضمن كتاب البيانات، ص: ١٩٥٧.

٩ - خليل النعيمي: مجلة دراسات عربية، عدد ٦، السنة ١٩٩٣، نيسان / أبريل ١٩٨٢، ص: ١٠٣.

١٠ - أنظر النبذة المذكورة سابقاً.

١١ - الثالث أن الكثير من النصوص التي عدلت عن استخدام التعليلة ولم تأت بما ينوب عنها في الاصطلاح بالدور الذي ينوب به الوزن سلكت في التعتير إلى بعض المكونات الإيقاعية كالاستيعاب والتعليق. تلخ أن التناقل الصوتي يمكن أن يخلق الإيقاع الشعري والحال أن التناقل الصوتي مجرد عنصر في جسد. وهذا ما يجعل قصيدة النثر بمثابة حدث محاصر، حدث محاصر بظلماته، وهذه الظلمات كثيراً ما تعتمد حجة على الوهن والضعف.

١٢ - الثالث أن حركة التحديث الرومانسي قد وصلت إلى حد قبول الشعر النثري. يكفي هنا أن نورد ما يقوله أحمد زكي أبو شادي مصطلحاً بقصيدة عدلت عن استخدام الوزن والقفاء. يقول أبو شادي «أن هذا الشعر يعتمد على طاقاته فحسب لا على صنته أو بهرج أو موسيقى وهو يجرأ على صدق ما نادينا به من قدم عن كفاية اللغة العربية لخدمة الشعر».

أنظر وقضايا الشعر المعاصرة «الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٩، ص: ٨.

١٣ - راجع كتابنا «الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هلفوا إليه. الدار العربية للكتاب، تونس ليبيا، ١٩٩٢.

١٤ - نفسه.

١٥ - اعتمدنا نص مأساة الترنس ملهاة الفضة، نشر دار رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ١٩٨٩.

١٦ - لاحظ حاتم الصكر هذه الظاهرة وتوقف عنها في كتابه «ما لا نؤيد الصفة المقتربات للسلائق والأشوية والشعرية» بيروت ١٩٩٣.

١٧ - أنظر نص: «من فضة ألوت الذي لا موت فيه»، ديوان هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة، بيروت لبنان، ١٩٨٦ ص: ١٠٣ وما بعدها.

١٨ - أنظر المجموعة الكاملة، نص «رحلة المثني إلى مصر» المجلد الثاني، دار العودة، بيروت لبنان، ١٩٩٤ ص: ١٠٥ وما بعدها.

١٩ - أنظر نص «أوديب» ورد في ديوان هي أغنية هي أغنية المذكور، ص: ٧٩ وما بعدها.



شيء عن:

## المنظومة النحوية للخليل رد على المنظومة النحوية (لأحمد عفيفي)

هادي حسن حمودي \*

الكاتب أن يجد أمامه عشر نسخ من المخطوطة فيلجأ الى نظريته في الاحتمالات ليحقق النص ويطبعه، مؤكداً أن عمله هذا أول عمل من نوعه فيما يتصل بهذه القصيدة النحوية.

ولا مشكلة حقيقية، أيضاً في أنه لم يلتفت الى أن هذه النسخ العشر التي يذكرها في مقاله، ليست مثل الليالي العشر الوارد ذكرها في القرآن الكريم، بل هي نسخة واحدة تداولها نساخ عديدون فأكثروا منها، ولا يمكن أن تعد كل تلك النسخ إلا نسخة واحدة.. كما لو أن معلماً أعطى لطلابه نصاً وطلب منهم أن يتسوخوه.. قرآن النص سيبقى واحداً مهما كان عدد الطلاب الناسخين، وبخاصة أنه يذكر أن عدد الأبيات ورواياتها متطابقة في نسخه العشر.

والظاهر أن هذه الجديده المستقرة في ميدان تحقيق التراث (وأعني بها صفات ما يمكن اعتباره نسخة جديدة) لم تعد لها أهمية تذكر، بعد أن تطور التحقيق والتوثيق الى نسخ وتكرار ووضع الحواشي التي لها دورها المشهود في تضخيم النص وزيادة عدد الصفحات، بغض النظر عن العلاقة بين النص وحواشيه. وتلك هي مسالمة أفناق الجديدة، لا ريب فيها، وفي أول المقالة، يعلمنا محمد عفيفي (ونحن جديرون بالتعلم) أنه (في تاريخ التراث العربي اللغوي) ظهرت منظومات نحوية كثيرة توالى تأليف تلك المنظومات منذ نشأة النحو العربي مصاحبا لتلك الفترة التي عاشها الخليل..).

يحملنا أحمد عفيفي عبر مقاله المنشور في مجلة نزوى / العدد الرابع سبتمبر ١٩٩٤ - ربيع الآخر ١٤١٦ / الى أرض يحسبها بكراً لم يستصلحها أحد من قبل.. ويحسبه ذلك مبرراً للكتابة، من غير أن يجد في نفسه حاجة للعودة الى غير نظريته في الاحتمالات مما سنعرض له لاحقاً.. وليس من الضروري أن يعلم أننا سبق أن حققنا قصيدة الخليل النحوية قبل عشر سنوات ونشرناها في بيروت بعنوان (الفية الخليل النحوية) وأن طبعتها الثانية ستصدر عن (EURO - ARAB Publishing LONDON) - بعد أسابيع قليلة، إن شاء الله.

كما ليس من المهم أن يطلع على محاضرات المستشرق الفرنسي الكبير ريجيس بلاشير في توثيق القصيدة وعدد أبياتها، ولا على الدراسات الأخرى، عربية واستشرافية، فالظاهر أن مهمة الباحث ستقتصر على قطوف من هنا ومن هناك.. ثم تسطيرها على الورق جهداً مشكوراً. ولا أدري أمن الضروري أن يعرف الكاتب الجائحة أن عدد ما تبقى من أبيات القصيدة يبلغ ٥٩٦ بيتاً يسلم منها للخليل الجليل ٥٤١ بيتاً، كما حققناه في كتابنا المشار إليه، وليس ٢٩٢ بيتاً كما ذكر في مقاله..

وعلى أي حال، فإن كل هذه الأمور ليست مهمة إذ يكفي

\* باحث وأستاذ جامعي عراقي يقيم ويعمل في لندن.

تطوير، إذ أصبح معنى التطوير الخطأ والحن، لا تطوير  
الألفاظ والأساليب الصحيحة إلى ما هو أكثر صحة وسلامة  
بملاحظة متطلبات العصر.

وهذا (التמיד) في العبارة ملحوظ بكثرة، كقوله: (التي  
جاءت بعدها في عصور تالية) ولا أحسب أحدا يستطيع أن  
يقول: (التي جاءت بعدها في عصور سابقة) ولا (التي جاءت  
قبلها في عصور تالية).. فكلما (يعدها) تغني عن (عصور  
تالية).. ولكن هكذا شاء الكاتب، فليكن له ما شاء، لا ما  
شاءت اللغة وقوانينها. ومثل ذلك قوله عن الخليل بن أحمد  
(فكانه رجل عصري يعيش معنا) ومن غير اهتمام بضعف  
(رجل عصري) هذه قياس على لغة الخليل أو اللغة الفصحى  
التي مازالت اليوم تتمتع بالحياة والشباب على ما تظهره  
مقالات عديدة في العدد ذاته من (مجلة نزوى) فإن قوله  
(يعيش بيننا) يفني عن وصف الخليل بأنه (رجل) وبأنه  
(عصري) فمما لا شك فيه أن الخليل رجل، وأن أسلوبه  
(كانه) أسلوب معاصر، نعم معاصر يخلو من الخطأ  
والأغلاط التي تجني على اللغة التي تمثل كيان الأمة  
وعنوانها، فلا مبرر لتكديس الألفاظ الفضفاضة من غير  
نفع، إذا كان في الألفاظ الفضفاضة نفع.. ولنقرأ هذه  
العبارات: (وللاجابة على (؟) هذا أنه (؟) يمكن أن (؟) يكون  
(؟) لهذا (؟) السؤال وجاهاته لو أن (؟) الأمر كان (؟) .. إلى  
آخره..) وقوله: (وأي أسباب هذه تلك التي..) وأيضا (وإذا  
كان خلف كان يتحل الشعر فربما كان..) وعشرات من  
الجمال على هذه الشاكلة!

ويواصل الباحث تحليله في أجواء العصور فيقول:  
(واستمر هذا التوالي بطيئا مرة وسريعا مرة أخرى)..  
والحقيقة أنني لم أقم بعد كيف يكون التوالي (سريعا) وكيف  
يصير (بطيئا) فالذي أعرفه أن تحويين ظهورها في تاريخ  
النحو، عنوانا بكتابتها منظومات في النحو، لم تكن سريعة ولا  
بطيئة، وليس في (تواليها) بطء ولا سرعة.. وإنما هي جهود  
تستجيب لحاجات ثقافية معينة.. ربما أراد الباحث أن يقول  
أن تلك المنظومات كانت تختلف كثرة وقلّة بحسب العصور  
..ولكني قد أكون وإها لأن تلك العبارة المبنيّة على السرعة  
والبطء لا تعطي هذا المعنى، كما تعطي غيره للأسف.

وفي هذا التحليل المتوالي، ينتقلنا الكاتب إلى أجواء الحرب  
العالمية الثالثة، إذ يصور حالة عدم (أفلات) بعض  
المنظومات من إسار المخطوطات إلى عالم المطبوعات كانه

ولا شك في أن من حق الكاتب أن يكرر (المنظومات) من  
غير أن يستعيز عن الثانية بالضمير الدال على موضوع  
ذكرها الأول كأن يقول مثلا: (في تاريخ التراث العربي  
اللغوي ظهرت منظومات نحوية كثيرة توالى تأليفها .. الخ..)  
وذلك لأن تكرار الألفاظ مدعاة لتوسيع المقال ولتفت أنظار  
القراء الذين تضعف ذاكرتهم عن تبين مرجع الضمير، إن  
جاء، وليس المهم فصاحة العبارة، ولا سلاسة الأسلوب  
والسياق.

ولا شك أيضا، في أنه ليس من الضروري لمن يتصدى  
للكتاب عن الخليل أن ينهج الأسلوب القريب من أسلوب  
الخليل، ولا الفصاحة التي أفسى الخليل عصره في السمو  
بشأنها.. وقد أصبح من الخطأ أن يتناول الكاتب (أي كاتب)  
موضوع مقالته بما يناسبه ويلائمه، فقد أصبح من الشائع  
كثيرا أن يتناول كاتب ما تحليل أفكار الخليل وابن سينا  
ونيتشه وفيتراوس وأحمد عدوية وشريط (أيّس كريم في  
جليم) مثلا، بالألفاظ ذاتها، وبالأسلوب الذي يصلح لكل  
موضوع وموضوع.. وما عدا هذه القاعدة المنهجية العلمية  
الجديدة فدخان يتحل في الفضاء ثم يختفي!

ففي العبارة التي اقتطعناها من أول مقالة الباحث  
عفيقي (مثالا على هذه القواعد المنهجية الجديدة) نجد  
صياغة طريفة في استعمال (مصاحبا) على أساس أن (تأليف  
المنظومات النحوية) صاحب (تلك الفترة التي عاشها  
الخليل..) ولا أدري كيف تمت تلك المصاحبة؟ فالمنظومات  
النحوية، كما يؤمن الباحث الفاضل بدأت في تلك الفترة.. يا  
تري فكيف صح إطلاق وصف (المصاحبة) للربط بين  
الجملةين؟

على أن هذا الذي أقوله ليس من الأهمية في شيء، فإن في  
وسعنا أن نقول، على غرار ذلك: (إن تلك المنظومات كانت  
معادية لتلك الفترة) إذ أن تعريب (المصاحبة) يستلزم  
تجوين (المعاداة).. وكلاهما موقف اتخذته (المنظومات) من  
تلك الفترة!

على أن في الجملة لفظة لم أجد وجها لتبريرها، وهي  
قوله: (عاشها).. فالذي أجمع عليه أهل اللغة والنحو، وعلى  
رأسهم الخليل بن أحمد، أن الفعل (عاش) فعل لازم لا  
يتعدى بنفسه إلى حرف جر، وهم يقولون أن الصواب  
(عاش فيها، أو بها).. وربما كان العلماء على خطأ، أو ربما  
كان في هذا الأسلوب الجديد، الذي تعلمنا إياه الباحث المدقق،

(جرية للبشرية)، قال: (وكان الإفلات من بين طيات هذه المخطوطات جريمة للبشرية) بالرغم من أن عيون هذه المخطوطات قد (أفلتت) من المخطوطات وحلت في عالم المطبوعات المذهبة.. وعلى فرض كونها ما زالت، هي أو غيرها، في إسمار المخطوطات، فلا أحد يقول أن إحيائها سيعيد (جريمة للبشرية).. وربما كان لدى الباحث المدقق ما يسوغ له هذا الوصف الجريء المروع، على أن في قوله (جريمة للبشرية) ضعفاً آخر يتمثل في أن تلك (الجريمة) ليست (جريمة للبشرية) وإنما هي جريمة بالضد من البشرية.. على افتراض صحة ما يراه الكاتب الفاضل.

ومن الواضح أن الاستناد البحت مولع بهذه الألفاظ ذات الرنين العالي، فقد تكرر (يواجهنا بشدة) (التأثير الخطير) (التأثير الكبير) (أنجب التلاميذ) وربما كان يريد أن يقول أكثرهم نجابة، إذ لا ندري هل إلى الانتجاب قصد أم إلى النجابة.. وبخاصة أنه يطالب غيره أن يفصل الكلام كي يستبين هو وجه الصواب، كما في رده على السامراشي.

ثم ينتقل الكاتب إلى نقطة جدية بالتوقف وإمعان النظر، فمنظومة الخليل لها فواش كثيرة منها قوله: (نستطيع من خلالها..). من غير اهتمام بدلالة (خلالها) على المعنى المراد هنا، فهذا من الخطأ الشائع الذي لا يلام عليه من يستعمله؛ ولو كان متخصصاً في اللغة ونحوها وفقهها وآدابها(١).

فكلمة (خلالها) تعني وجود شيء ما، فيه ضعف (وخلل) ومن ذلك الخلل يدخل المراقب أو النارس ليتبين له كذا وكيت.. في القرآن الكريم (فجاسوا خلال الديار) (الإسراء ٥) لأن تلك الديار قد أصبحت أطلالا خربة دخلها الخلل والضعف فامكن أن يجوسوا خلالها.. وكذا في سائر مواضع مجيئها في القرآن العزيز وفي كلام فصحاء العرب، فالخلل في الشيء: فجواته، وقنواته، وخواهيه وخلله، وما إلى ذلك من معان توضيحية.. ومن هنا فإن قوله: (من خلالها) أي من خلال المنظومة يعطينا انطباعاً بوجود (خلل) وضعف وهنات ندخل من (خلالها) إلى المنظومة كي نصل إلى ما نريد الوصول إليه، كما يدخل الضوء من (خلال) النفاذة، أي من مناطقها الرقيقة الشفافة أو شقوقها التي تسمح للضوء بالنفاذ وكيفما يكن الأمر، فإن هذا (الخلل) في مقال لغوي أدبي عن الخليل مغفتر حين يكتبه كاتب متخصص في اللغة وبصاحتها وأساليبها ويطلع على إيقاط الغفلة على حقائق علم الخليل الفراهيدي رحمه الله.

وجاء في الفائدة الثالثة من الفوائد التي يستخلصها

الباحث من المنظومة (معرفة كتبه وطبيعة التأليف النحوي في تلك الفترة المتقدمة نسبياً) فإن هذا التركيب هو من الفصيح الجديد، بلا أدنى شك ولا لحة من ريب.. بالرغم من أن الخليل نفسه، وسيبويه وسائر البصريين والكوفيين وغيرهم قد متعوا الفصل بين المضاف والمضاف إليه بفواصل اجنبية إلا إضطراراً والاضطرار لا يكون إلا في الشعر عادة، وقد نص عليه ابن مالك في ألفيته وأفاض شرحها جميعاً في تفصيل شأنه. فالصواب في اللغة الفصيحة العالية أن نقول في تلك الجملة (معرفة كتبه التأليف النحوي وطبيعته ..) .. ويقول الكاتب في موضع آخر: (في عدم ظهور وكشف هذه المنظومة) والصواب أن يقول - بغض النظر عن بقية الألفاظ، بل عن سائر التركيب -: (في عدم ظهور هذه المنظومة وكشفها).. ولكن اتباع اللغة الفصيحة ليس شرطاً مهماً حين الحديث عن الخليل ونحوه فيما يبدو.

وفي الفائدة الرابعة، يفيدنا أحمد عفيفي فائدة عظيمة إذ يقول: (تعمل لنا زيادة مدرسة البصرة وسبقها للمدرسة الكوفية المتأخرة عنها).

والحقيقة أنني حائر فأتانا أصرف أن مدرسة الكوفة متأخرة عن مدرسة البصرة وأعرف أن مدرسة البصرة لها (ريادة).. ولكن، لماذا تكرر اللفظ للمعنى ذاته، فلفظة الريادة تغني عن (سبقتها) والمتأخرة عنها) وكل واحد من هذين التعبيرين الآخرين يغني عن الآخر كما يغني عن (الريادة)، ثم إنني كنت أظن أن (سبق) فعل متعد، كما في القرآن العزيز، كقوله، تعالى: (لا يسبقونه بالقول) (الأنبياء ٢٧) وقوله: (فاستبقا الباب) (يوسف ٢٥).. وغيرهما.. غير أن الكاتب يقول (.. وسبقها للمدرسة الكوفية) حيث جعل المصدر العامل عمل فعله (سبق) لازماً.. وهذا من التجديد اللغوي النحوي، بلا شك.

وكم تكرر هذا التجديد الذي يعده فصحاء العربية في اللفظ والخطأ، كذلك اضطراب الكاتب في استعمال الفعل (تسب) فحينما يضع بعده حرف الجر (إلى) وحينما (ليس) .. فيقول تارة (نسبتهما إلى الخليل) ويقول أخرى (نسبتهما لل خليل). ربما ليس من المهم الالتفات إلى أن فصحاء العربية يستعملون (إلى) ولا يستعملون (ليس).

وهذا الخلل في استخدام حروف الجر، كثير في المقالة كثرة تستلفت النظر.. كاستخدامه (عن) بعد (تكلم) والفصيح استخدام (على) أما (عن) فتأتي في سياق (تحدث)..

ويرهن عليها منذ أمد، بل إن بعضاً من القدماء قد نص عليها، (ولينظر كتاب الفية الخليل النحوية لكتاب هذه السطور / ط ١٠ ص ٤٥ - ٤٩). وبالرغم من ذلك فإن أحمد عفيفي يضع افتراضاً مفاده أن إنكار تلمذة قطرب للخليل قد بني على أن قطرب قد توفي بعد الخليل بأحدى وثلاثين سنة.. ثم يتعب نفسه في إثبات أن هذا الافتراض كسيع ضعيف، وأن تأخر وفاة (قطرب) ليس قادحاً في فكرة كونه تلميذاً للخليل.

وهذا من الأماجييب التي لم أجد لها حلاً.. فلا أعرف أحداً من القدماء أو المعاصرين قد وضع شرطاً للتلمذة أن تكون وفاة التلميذ في حياة شيخه، أو أن تكون بعيدة وفاته أي بسنوات قليلة.. باستثناء ما افترضه البهّاة عفيفي.

فالأعمار لا علاقة لها بالتلمذة والمشيخة.. فلا حاجة لوضع هكذا افتراض كسيع ضعيف ثم البرهنة على كساحه وضعفه.. والصواب أن يوضع افتراض صحيح له شواهد من الواقع ثم تتم البرهنة على ذلك الشواهد لإعطاء الافتراض البديل قوة وحجاً مضافة.

وفي طوقه أنه في عروض القصيدة الخليلية أهمل مسألة جدية بالاهتمام، وهي كون منظومة الخليل هي السجدة فيما نعلم وما صدر عن عصور الاحتجاج مبنية، كلها على البحر الكامل بتفعيلاته التامة كلها، لأن العرب تعودوا أن يكتفوا بجعل البيت الأول من القصيدة بتكرار (مفتاعن) ست مرات، ثم ينتقلوا في سائرهما إلى ما يتفرع من تلك التفعيلة، مثل (فعولن) أو غيرها مما نجده في كتب العروضيين القدماء.. ولست أدري لماذا الإصرار على تحويل تفعيلة (مفتاعن) الثانية إلى (فعلاتن) فيما كرهه الكاتب من بيت في القصيدة يقول: (تزهو بها الفصحا عند نشيدها) والصواب (الفصماء) جمع فصيح، ولا أدري أين ذهبت الهمة في المواضع العديدة التي روى فيها الكاتب البيت، علماً بأن الهمة ثابتة في نسخ باريس ودمشق وبغداد وغيرها.

أكتفي بهذه الملاحظات العابرة التي تبدو لا أهمية لها أبداً بعد أن آلى الباحث الدقيق أحمد عفيفي على أن يكون له نهج آخر.. ولا أظن أن القولبة القديمة (نمت وقد أدايج الناس) مما ينطبق على ما قرأته في تلك المقالة من منظومة الخليل بن أحمد الفراهيدي... رحمة الله عليه.

\*\*\*

وإذا كانت هذه المواضع قد أصبحت مخفية عن بعض الكاتبيين الأفاضل، فإن مناهج الدرس في البلاد العربية كلها تعلم الطلاب أن كلمة (سواء) يعادله حرف العطف (أم) ولم يجوز أحد استعمال (أو) بعدهما إلا ما كان من الكاتبيين الأفاضل في قوله: (سواء بالكتابات الخاصة أو العامة) في الوقت الذي نقرا قوله تعالى: (سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذروهم لا يؤمنون) (البقرة ٦). أما الخليل بن أحمد، صاحب المنظومة النحوية موضوع المقال والتحقيق فقد نص على خطأ (أو) بعد (سواء) نصاً لا يقبل التأويل، وأما كتاب سيبويه وما نقله عن الخليل الجليل.

ولست، هنا في وارد أن أصحح هذا المقال، ولا إلى استقصاء ما ورد فيه من أغاليط في النحو واللغة وأساليب التعبير.. وابن أنا من ذلك؛ ولكنني أريد أن أهتم ما نقله الكاتب الأفاضل عن الخليل الذي قال عنه في منظومته:

فأذا نطقت فلا تكن لئانة

فيظل يسخر من كلامك معرب

وحاشانا أن نريد إلى السخرية طريقاً.. وأما أنا (لا) يسخر قوم من قوم (الحجرات ١٦).. بل هو شيء إلى التقية أقرب..

سأترك سائر الأغاليط الأخرى.. وللكتاب البهّاة مقدرة فائقة على معرفة مواطنها ومواضعها، ولأننا ننتقل إلى نظرية الاحتمالات التي بني عليها موضوعه.

لفي مواضع متعددة من المقال يضع الكاتب فروضاً كسيحة، ثم يتعب نفسه كثيراً في إثبات أنها كسيحة، وما كان أغناؤه من سلوك هذا المسلك المورس.. لو أخذ بنظرية الاحتمالات بموجب ما تتطلبه.

أول ما تتطلبه أن يكون الاحتمال المفترض له من الشواهد ما يثبت أن وضعه ومناقشته له ما يبرره حقيقة، كإشارة وردت هنا، أو هناك أو هنالك، أما إذا لم يكن له ما يبرره فهو ليس افتراضاً ولا احتمالاً، وإن مناقشته والجدال فيه أن يؤدي إلى أي تقع في معالجة الفكرة موضوعية البحث.

وثاني ما تتطلبه هذا النوع من الكتابة أن يكون الاحتمال صحيحاً لا متكلفاً..

ومنعا للإطالة سأكتفي بهذين الشرطين، وأنظر في موضع واحد من مواضع ورود الاحتمالات في المقال.

يناقش الكاتب تلمذة (قطرب) للخليل بن أحمد.. ويرى أنه كان تلميذاً له، وهذه قضية انتهى منها البحث العلمي



### سيد البحراوي \*



الحركات الفنية الطليعية في الأدب والفن ظهرت في مواقع مختلفة من العالم الرأسمالي الغربي منذ أواخر القرن الماضي وحتى منتصف هذا القرن تقريباً، وحملت عدداً من الملامح الفنية المتمردة على المستقر والسائد قبلها وأثناءها، ومجسدة لحالات من القلق الوجودي للإنسان الأوروبي في مرحلة محددة من مراحل تطوره الاجتماعي والحضاري، في حين أن التحديث هو فعل حضاري واكبت نشأة هذا المجتمع الرأسمالي الأوروبي، أي الحديث، والتي قد تمتد إلى قرن أو قرنين قبل حركة الحداثة، إذا توافقنا على هذا التمييز، هل يمكن أن نقول أن العالم العربي قد شهد «الحداثة»، بذات الحدود المفاهيمية الحقيقية لها في أوروبا؟

قد تحتاج الإجابة على هذا السؤال عودة لاتبام التمييز بين الحداثة والتحديث

قبل أن تحسم معركة «الحداثة»، سارع النقاد والمفكرون والمبدعون العرب - كعاداتهم - للانتقال إلى ما بعد الحداثة. وظل المصطلح وتاريخه وتجلياته في الثقافة العربية معلقاً - مثل غيره من المصطلحات والمذاهب الشببية - في الفراغ، ولا يستطيع القارئ العادي أن يرتكز على مدلولات دقيقة واضحة للحداثة ومنظومة مفاهيمها الفرعية والمفاهيم المتناسقة معها مثل التحديث والمعاصرة والقدم وما إليها.

ولا تتنوى هذه الدراسة الخوض في هذه المفاهيم النظرية، بل تريد أن تخرج منها إلى النهج الدقيق الذي نراه صالحاً في التعامل مع هذه المفاهيم (الأوروبية) تعاملًا علمياً جدلياً، يدركها كتشخيص متكامل مرتبط في جذوره بتطور الفكر والحضارة الأوروبية بصفة عامة، ويستطيع - في حاشية إدراكها العلمي - أن يقبلها أو يرفضها في ضوء المفيد الذي يمكن أن تقدمه لأسلطتنا واحتياجاتنا الرهانة، ومن منطلق هذا النهج يتحول المفهوم أو الفكرة أو حتى النظرية من مجرد «موضة» كما هو الحال في وضعنا السراهن، إلى عنصر متمثل يستطيع مع غيره من العناصر الماثلة، أن يساهم في تجديد فكرنا وتطويره وتمكينه من الأدوات التي تساعد على أن يبدع وأن يساهم بفعالية ونضوج في حركة الفكر العالمي.

على هذا الأساس تجعل هذه الدراسة على الخروج من أزمة الكتابة العربية عن الحداثة بسؤال أساسي، وتسعى للإجابة عليه:

لو أننا توافقنا على التمييز بين الحداثة Modernism والتحديث Modernity باعتبار أن الحداثة هي حركة أو مجموعة من

\*ناقد مصري وأستاذ بجامعة القاهرة.

من زاوية أخرى قد تكون مخالفة للزاوية السابقة. ففرغم التمايز الواضح بين المصطلحين، فإن تدخلاً ضرورياً لا بد أن يدرك بينهما، وهذا التدخل ناتج عن أن الحداثة هي بنت التحديث، أو بمعنى آخر أنه لو لم يكن التحديث في أوروبا لما كان يمكن للحداثة أن تقوم، ورغم أن الحداثة وفي بعض مفاهيمها - تبدو متمردة على بعض المقولات الأساسية للتحديث مثل العقلانية المطلقة والعلمية المطلقة .. الخ، إلا أنه لا يمكن تخيل قيام حركة الحداثة، دون وجود الأسس الأعرق للتحديث، ونقص الفردانية والتنوير والعلمانية، التي هي أساس المجتمع الرأسمالي، التي تجسد حركة الحداثة لحظة من لحظات تطوره أو تأزمه، أو هما معاً.

هنا نصبح مضطرين لطرح سؤال آخر، هل شهد العالم العربي تحديثاً شبيهاً بالتحديث الأوروبي، جعلنا قادرين على وصفه بالمجتمع الحديث بنفس حدود وملامح المجتمع الأوروبي الحديث؟ هذا سؤال متمم وضروري للسؤال السابق والإجابة عليهما معاً يمكن أن تكون بالإيجاب ويمكن أيضاً أن تكون بالنفي، بل ويمكن أن تكون بالإيجاب والنفي معاً.

فنحن نعيش بلا شك - وإن كان بتدرجات متفاوتة - في أنماط من المجتمعات الحديثة من حيث نظم الحياة وممارستها بل وبعض القيم الحديثة أيضاً، وبدون الدخول في التفاصيل، نتنمي بعض النظم (القرعية)، للحكم وكثير من العادات والتقاليد والسلوكيات، وضروريات الحياة كالمال والسكن والميسر وبوسائل الانتقال والاتصال وبعض ملامح القيم الفردية والعقلانية والاستقراطية، تنتمي إلى العصر الحديث. غير أنه يجوار هذه العناصر ويربها في قلبها تكمن المفاهيم السابقة على العصر

الحديث. ولو أننا أخذنا على سبيل المثال الشكل البرلماني الذي ينتشر في كافة البلدان العربية، وحلنا كيفية تكوينه وممارسته وحدوده في الحقوق والواجبات... الخ لوجدنا أنه مجرد «شكل» حديث دون مضمون حديث حقيقة. وهذا التناقض هو ما يجعله شكلاً يؤولي وظيفته من حيث هو مجرد شكل، دون فعالية حقيقية في المجتمع ككله التي يمارسها البرلمان الحديث في المجتمعات الأوروبية.

ويجوز لنا أن نعتبر الحياة البرلمانية العربية – بتناقضها السابق – نموذجاً لبقية النظم والسلوكيات والقيم والممارسات. لأن هذه الحياة تمثل لب الحياة الحديثة القبائصة على الديموقراطية والفردانية والتطور الطبقي والعقلانية... الخ. هذا التناقض – إذن – يمتد إلى بقية مستويات الحياة، بما فيها الحياة الثقافية في الفكر والفنون والآداب... الخ. فلدينا أشكال وأصناف فنية وأدبية حديثة، لكن التأمل في معظمها يكشف أن انساق قيمها، لا تنتمي – كانشاق – إلى العصر الحديث، وإن انتمت عناصر قيمية جزئية آلياً<sup>(٦)</sup>.

وتقديري أن الجذر الأساسي في هذا التناقض هو أن الطبقات الوسطى العربية التي كان منوطاً بها تحقيق انتقال المجتمعات العربية من التقليدي إلى الحديث قد فشلت في تحقيق هذه المهمة بسبب الاستعمار من ناحية، وبسبب هشاشة بنيتها التي جعلتها تقع فريسة للتبعية لهذا الاستعمار منذ نشأتها. ورغم محاولات المتخذه عبر تاريخها، الذي قد يمتد إلى قرنين من الزمان بالنسبة لبعضها (كما هو الحال في الشام ومصر)، لمقاومة الاستعمار والتبعية، وتحقيق الاستقلال لها وإسوقها الوطني، فإن القوة الاستعمارية وتغلغل التبعية من مجرد التبعية الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية إلى التبعية الذهنية<sup>(٧)</sup> قد حالاً دون تحقيق الهدف والطموح. والنتيجة هي أننا صرنا الآن نعيش مجتمعات ذات شكل حديث في بعض جوانبها، لكن معظم الجوانب وخاصة القيم التي تنطلق منها، بوعي أو بدون وعي ليست حديثة، بالمعنى الرأسمالي الدقيق، وتشير التوقعات إلى أنه ما لم يتغير نمط علاقتنا بالنموذج الرأسمالي الغربي، فإن هذا التخلف سوف يزداد، في ظل السرعة الفائقة التي تتطور بها التكنولوجيا الحديثة بصفة خاصة، وفي ظل تطورات النظام العالمي (الجديد) بصفة عامة.

هذا ما يخص التحديث، فماذا عن الحياة؟ الاجابة هي أن ملامح التناقض السابقة تجد أعلى تجلياتها في الحركات الفنية والأدبية، التي يجوز أن نطلق عليها مصطلح «الحداثة» بالمعنى الدقيق، والمعنى الدقيق هنا هو مدى قربها، سواء في الصلة التاريخية أو في الملامح الفنية من الحركات الحداثية الأوروبية وخاصة السورالية والتكعيبية والنادية والرواية الجديدة. الخ. ومن زاوية هذه الصلة التاريخية والفنية نجد أفراداً جماعات في مواقع مختلفة من العالم العربي خلال نصف القرن

الأخير مثل الرمزيين والسرياليين اللبنانيين (بشر فارس مثلاً) وجماعة الفن والحرة في مصر وجماعة مجلة شعر في لبنان وجماعات الشعر الحداثية في مصر في السبعينات «أضامة» ٧٧، و«أصوات»، وهم جميعاً أعلنوا سواء في بياناتهم النظرية أو في انتاجهم الفني، أنهم يتبنون بدرجات مختلفة مقولات جماعات الحداثة الأوروبية. غير أنه حين التعقق في تحليل هذه المقولات، أو هذا الانتاج، سيكتشف أن هذا التبنّي ليس الا شعارياً ومقلداً ومليئاً بالتناقضات التي تهدم من داخله. ولعل أبرز مثال على ذلك هو موقف أدونيس من مقولات الحداثة، سواء في بياناته وكتابات النظرية أو في انتاجه الشعري.<sup>(٨)</sup>

إن تبني مقولات بعض الحركات الفنية الطليعية في أوروبا لم ينتج – في العالم العربي، سواء على المستوى النظري أو الانتاج الفني – أعمالاً كبيرة يعتقد بها في الأغلب الأعم. والسبب في ذلك راجع في تقديري إلى أن العائنة التي ينطلق منها الفنان العربي، ليست معانة، «الحداثي» الأوروبي، وإن أبرز للبعض أنها شبيهتها، ولعل أكثر الملامح وضوحاً في هذا السياق هو طبيعة الإنسان وتجربته، وأقصده بذاته ويعلاقاته بعالمه. ففي حين عاش الإنسان الأوروبي حالة الإنسان الفرد الممزق، يعيش الإنسان العربي حالة التمزق دون الفردانية. لأن مفهوم الإنسان الفرد لم يتطور ولم يتحقق في مجتمعاتها بالمعنى العميق للفردانية التي فرضها المجتمع الرأسمالي وصاغتها على نحو واضح الفلسفات والتشريعات والقوانين الأوروبية. بمعنى آخر قد يبدو أن ثمة تشابهاً في التمزق الدافع إلى التمرد في كلتا الحالتين، غير أن مفهوم التمزق نفسه مختلف. لأن تمزق إنسان فرد في الحالة الأوروبية وتمزق إنسان ما قبل الفرد في الحالة العربية. من هنا فإن ملامح التمرد، إذا كانت أصيلة ومخلصة لطبيعة المعاناة، ينبغي أن تكون مختلفة باختلاف هذا العمق. وهذا ما لا يبدو لدى «الحداثيين العرب» الذين لم يسعوا لتحقيق «حداثتهم» بقدر ما سعوا إلى التماهي مع الحداثة الأوروبية.

في مقابل هؤلاء يوجد أفراد وجماعات من العرب، لم يعلنوا أنهم حداثيون، ولم يعلنوا تبنيهم لشعارات الحداثة. ولكن انتاجهم الفني – من وجهة نظري – تحقيق عميق للحداثة. لا بمعنى التماهي مع الحداثة الأوروبية ولا بمعنى فرغها العربي، وإنما بمعنى تمثل القيم الأساسية التي تجسدها، وبصفة خاصة رفض الجمود والتجمد والتقهقر المؤسس – والوحي – بتناقضية العالم وغيرها من القيم والمبادئ. وفي أعمال هؤلاء تظهر بعمق خصوصية تمزق الإنسان العربي المعاصر، الذي ما يزال يبحث عن فردانيته دون أن يجدها أو دون أن يسمح له بأن يجدها. وتقديرى أنه من بين هؤلاء يمكن أن ندرج أسماء شعرائنا الكبار محمود درويش وسعدى يوسف وكتابتنا الكبار

أمثال عبدالرحمن منيف وحيدر حيدر، كما يمكننا أن نخرج كثيرا من كتاب ما سمي بجيل الستينيات في مصر وروايتين ومسرحيتين وكتاب قصة قصيرة وشعراء، ومن بينهم أمل دنقل، وهؤلاء جميعا مثلوا حركات فنية متمردة وطلاعية ولكن على نحو خاص وأحجى بجهود تناقضات المجتمع العربي، وأزمة الإنسان العربي الحديث، وتمرد على كافة الأشكال الجاهزة والمنطوية التي تعوق تجسيد الأزمة والتناقض على نحو دقيق وجميل. ولذلك فإننا نستطيع أن نعتبر أمثال هؤلاء المبدعين يمثلون - مع غيرهم الكثير من المبدعين في كافة مجالات الإبداع - نموذجا آخر للحدادة. يمكننا أن نسميه الحدادة الحقيقية بمعنى الحدادة العربية، كما حاولنا تحديد ملامحها في دراسات سابقة<sup>(٤)</sup>. كما سنحاول رصدتها في شعر أمل دنقل.

- ١ -

لم يكن قد مضى كثير من الوقت على رحيل أمل دنقل، حتى أخذ شعراء «الحدادة» في مصر ممثلين في مجموعتي «إضاءة ٧٧»، وأصوات، يكتبون عن أمل مستعبدين إياه من ألق الحدادة، وتليق هذا السراي في قول إدوار الخراط «إن الحدادة في الشعر، عندنا، تأخرت حتى السبعينات». إن شعراء السبعينات الحداثيين هم - وحدهم - الذين اقتحموا لأنفسهم مساحات جديدة تماما... على الشعر، في مصر، وهم أصحاب البده فيه. وما زال في يقيني أن شعر التفعيلة - سواء أكان عموديا أم غير عمودي - هو الذي وصل إليه غسق الصلاسية التقليدية كلها، التي سوف أعددتها على نحو عام، من الشعر الجاهلي، حتى شعر صلاح عبدالصبور، وحتى شعر أمل دنقل، وما يسمى «بالشعر الحديث» في مصر، قبلهم، ليس إلا من ملحقات مدرسة «أبولو» الباهتة الأثر، مع تغييرات في الظلال، وفي الاتجاهات الاجتماعية<sup>(٥)</sup>.

وبغض النظر عن النظرة الثبوتية والأحكام المطلقة والمبالغ فيها، فإن جوهر القول يظل صحيحا، إذا نظرنا إلى الحدادة التي يقصدونها باعتبارها الحدادة التابعة التي أوجدنا مفهومها من قبل. وهنا نجد أن إطلاعية حكم الخراط قد تجاهلت عددا من الشعراء العرب والمصريين السابقين على شعراء السبعينات من أمثال الشعراء السرياليين ومثل محمد عفيفي مطر وغيرهم. أما الحكم على المحدثين الذين يعتبرهم الخراط امتدادا للشعر الجاهلي فيؤكد قولنا أن الحداثيين يسعون للخروج على الشعر العربي، ولكن للأسف باستعداد مشابهة مشوهة للنموذج الحداثي الأوروبي، واعتصرها في شعرهم كثرة لا ينجم الخراط في الإمساك بها في مقالته، لأن العناصر التي يعتبرها مميزة لحداثتهم، ليست كذلك، بل يمكن أن نجد لها في كثير من الشعر الحديث، وليس «الحداثي»، هذه العناصر هي:

١ - أنهم «كسروا الفصل بين حدي الواقع وتصوره، حدى : الرث والسامي، وهم يسعون إلى «تكوين» واقع شعري، لا إلى عكس، أو تصوير، واقع ما، ولا إلى «التعبير» عنده (أي عنه) بل إلى إيجاده، وخلقه».

٢ - «كسر حاجز التفعيلة، وخلع مسح القدسية عنها، سواء بالبحث عن نمط موسيقي متحرك، وغير نمط، أو باستخدام قصيدة النثر... وتشوير اللغة، بالبحث، أو بالفتح من ضباب الغامية الحية، أو باستيلاء سياقات لغوية مستحدثة...».

٣ - «سوف نجد تطورا أعمق، وأفعلى، لتوظيف الأسطورة (توظيفها، لا مجرد ترصيع «الشعر» بها، ولا مجرد الإحالة إليها)، بحيث تكون الأسطورة مضمرة في جسد القصيدة منها، وليست مجاورة لها»<sup>(٦)</sup>.

هذه الملامح جميعا، بغض النظر عن عدم دقة الملمح الأول واتهام الناتج عن خلط وهم تحقيق الواقع في الشعر، هي ملامح متحققة بالفعل لدى شعراء معاصرين كثيرين منهم درويش وسعدي يوسف وأمل دنقل، ولأنها بمسألة الإيقاع التي كانت أبرز الاتهامات الموجهة لأمل دنقل.

لقد اعتمد أمل دنقل بالفعل على مجموعة من العناصر الإيقاعية التي جعلت شعره أعلى صوتا من جيل الرواد وجيل المعاصرين له، من هذه العناصر :

١ - اختيار مجموعة من الأوزان الصافية والبسيطة التي تخلق إيقاعا واضحا غير ملتبس، حيث يسيطر الرجز (بنسبة ٢٥٪) من شعره تقريبا) والمتدارك (٣٢٪) والرحل (١٤٪) والمقارب والكامل (بنسبة ٦٪ لكل) والوافر (٣٪). ولم يخرج عن هذه الأوزان الصافية، حيث دخلت أكثر من تفعيلة في القصيدة سوى أربع عشرة قصيدة من جملة ٨٤.

٢ - الاعتماد على القافية أكثر من غيره من الشعراء، حيث لا تخلو قصيدة من مجموعة من عنائيد القوافي المتداخلة، والتي يظل عليها دائما عقنود كبير يكاد يكون قافية القصيدة الأساسية<sup>(٧)</sup>.

٣ - والأهم من ذلك أن موضع القافية، أو نهاية السطر الشعري عند أمل، قد حظي باهتمام خاص حيث شغل هذا الموقع في كثير من الأحيان بأصوات مجهورة قوية الإسماع، كذلك شغله بساكنين متتابعين يكونان ما يسمى بالمقطع زائد الطول ( ) الذي يقع عليه النبر بالضرورة<sup>(٨)</sup>.

٤ - إن نسبة الأصوات المجهورة عالية الإسماع في قصائده

بصفة عامة، وخاصة قبل مرحلة الديوان الآخر (أوراق الغرفة رقم ٨٠)، كانت أعلى من نسبة هذه الأصوات في اللغة العادية. وهذه الأصوات معروفة بقوة إسماعها.

ولا شك أن هذه العناصر المستقيدة بوضوح من التراث الشعري العربي حققت هذا الصوت العالي الذي كان يقصد إليه أمل تحقيقاً لوظيفة جذب انتباه المتلقي وأسرّه، وخاصة إذا كانت القصيدة إنشادية متعلقة بموقف إلقاء، أو بقضية سياسية، والمثال الواضح على ذلك قصائد «الكعكة الحجرية»، «لاتصالح»... الخ

غير أن التمعن وراء هذه العناصر يلمح أن هناك صراعا بينها وبين عناصر أخرى، تحقق قيما فنية تنفي أحادية التوجه الإيقاعي وتجعله صراعيا متعدد الأصوات. وأهم هذه العناصر هو عنصر التشوير، الذي يجعل القصيدة تمزج بين وزنين أو تفعيلتين بسلاسة وسهولة دون خلل في الوزن. كذلك تكمن أهمية التشوير في كونه يخفف من حدة الوقفة الضرورية عند المقطع زائد الطول وتخلق تواصلا تنفيديا. فبدلا من التثقيب الصاعد أو الهابط الذي توجيه نهاية السطر غير المدور، نجد التشوير يفتح النغمة لتمتد في السطر التالي، فيتحول إلى تثقيم مستو غير عالي الإيقاع (١) وأخيرا فإن التشوير يساهم في تحقيق التواصل بين الأنواع الأدبية في داخل القصيدة الشعرية، حيث أنه يسهل القيام بوظيفة السرد أو الدراما، كما سنلاحظ فيما بعد.

هذه الملامح - التي تبلورت بوضوح مع تطور أمل الشعري - معتمدة على الملامح السابقة ومتصارعة معها، أنتجت إيقاع العربية الحديثة أو حداثة الإيقاع العربي المعاصر، والذي وإن قمت فيه الشفاهية بقرارات سياسية تقعع الديموقراطية، فإنها ما تزال احتياجا جماليا لم يزل. فنجد أمل في المواجهة بين الاثنين: القوة الانشادية والطاقة التأملية والاحتياج إلى المناجاة والتواصل السري والغنائي. ولعل المواجهة بين الجزءين من قصيدة في مرحلة الغليان «سفر الخروج، أغنية الكعكة الحجرية» وأخرى من مرحلة الهدوء «ضد من» أن تكشف تلك الملامح المختلفة.

## سفر الخروج

### الإصحاح الأول

أيها الواقفون على حافة المنبحة

اشبهوا الأسلحة!

سقط الموت، وانقرط القلب كالمسيحة

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازل أضرحه،

والزنان أضرحه

والمدى... أضرحه

## فارتفعوا الأسلحة

واتبعوني!

أنا ندم الغد والبارحة

رايتي: عظمتان وجمجمة،

وشعاري الصباح! (١٠)

## ضد من

في غرف العمليات،

كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أودية الردهات،

الملاءات،

لون الأسرة، أريطة الشاش والقطن،

قرص الخوف، أنبوبة المصل،

كوب اللبن.

كل هذا يشيع بقلمي الوهن.

كل هذا البياض يذكرني بالكفن!

فلماذا إذا مت...

يأتي المعزون متشجن...

بشارات لون الحداد؟

هل لأن السواد...

هو لون النجاة من الموت

لون القيمة ضد.. الزمن، (١١)

- ٢ -

ينفي أي إدراك أمين وغير تعميمي القول أن تعامل أمل دنقل مع الأسطورة - والتراث بصفة عامة - كان تعاملًا تزيينيا أو تجاوريا. بل إن إحدى أهم المزايا الكبيرة التي حققها شعر أمل - إزاء جيل الرواد - كان هو هذا الوعي المغاير بالتراث والتوظيف المختلف له.

لقد كان أبرز استخدام للتراث في شعر أمل هو استدعاه الشخصيات القديمة وتلبسها والحوار معها، بحيث يصبح تماما أن نستخدم مصطلح القناع وصفا لآلية التوظيف هذه. إن الشخصية التراثية، سواء كانت من التراث اليوناني (سبارتاكوس) أو من التراث العربي (زرقاء اليمامة) أبو موسى الأشعري، أبو نواس، ابن نوح... الخ (١٢)، تأتي إلينا من تاريخها دون أن تتحرك، تحمله معها بكثير من تفاصيله، وتتحوّل إلى شخص يعيش في زماننا ويعاني ذات معاناتنا، هو أمل دنقل بذاته. ورغم أن أمل يقيم في بعض قصائده حوارا أو مقابلة مع هذه الشخصية أو تلك، إلا أن هذا الحوار لا ينبع من موقع المواجهة معها، وإنما من موقع الصديق أو الرفيق كما يوضح هذا الحوار مع زرقاء اليمامة، وغيره كثير:

ابتهنا العرافة المقدسة.

جئت إليك.. متخذنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكسدة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

إسأل يا زرقاء..

عن فمك الباقوت عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المظبوط.. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات... ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهيم بارتشاف الماء..

فيلقلب الرصاص رأسه.. في لحظة الملامسة! (١٣)

ففي هذا الحوار يخاطب الشاعر (الجندي المهزوم) زرقاء اليمامة بهيمومه وهمومها هي أيضا، لأنها هي التي حملت همومه منذ قديم الزمن. فهو لا ينقي همومها التاريخية (فمها الباقوت، نبوءتها)، بل يجعلها بهذه الهموم تساهم في هموم مصرنا محققا بذلك ما عرف القصيدة الفئاع في مثل هذه القصيدة يستحيل أن تكون الشخصية الاسطورية أو التاريخية زينة أو حتى رمزا جزئيا، (وإن وجد هذا النمط الأخير في بعض قصائد أمل حيث تستخدم الشخصية أو الرمز أو الموثيق في موقع يعينه من القصيدة لخدمة الحركة الدرامية والدلالة في هذا الموقع، دون أن تمتد إلى بقية القصيدة، هنا تتبنى القصيدة كراملة، بمجمل حركتها الدرامية كما سنوضح فيما بعد، على الشخصية التراثية أو على الحوار معها أو الحوار بينها وبين واقعنا (كما هو الحال في قصائد «يكائي» لصقر قريش، أو «مقابلة خاصة مع ابن نوء» .. لا تصالح، .. الخ).

غير أن السلالت للانتهاء إلى الشخصيات التراثية التي يستدعيها أمل هو أنها تتمتع بخصائص محددة لا تخرج في الغالب عن نطاقها، مجمل هذه الخصائص يشير إلى أنها انقلابية ومتمردة على زمانها وواقعها والظلم السائد في هذا الواقع. هي شخصيات غير ثبوتية لا تستسلم وإنما تصدر حتى ولو كان تمردها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية لأنه تمرّد فردي وليس ثورة جماعية. ومن هنا، فإن اللحظة التي يختارها أمل من حياة هذه الشخصيات هي لحظات الهزيمة، وهذا ينطبق أيضا على الشخصية الثورية الوحيدة أي شخصية سبارتاكوس. نجد أن الشاعر يلتقي به في لحظة الموت.

معلق أنا على مشاقق الصباح

وجبهتي - بالوت - مضمّنة

لأنني لم أحنها.. حية (١٤)

وقد يبدو المبرر الواضح لاختيار هذه اللحظات، هو أن الشاعر كان يعيش حالة الهزيمة التي لم تقم في الخامس من حزيران ١٩٦٧ وإنما وقعت قبل ذلك بكثير كما هو واضح من كثير من قصائد أمل نفسه، غير أن المبرر الأقوى لاختيار هذه

الشخصيات هو - فيما أرى - أن ملامحها تتشابه تماما مع ملامح شخصية الشاعر نفسه، كما يكشفها شعره ونمط حياته بصفة عامة بالإضافة إلى قيمه الأساسية في الحياة كما عبر عنها في حواراته الكثيرة ولعل هذه الصياغة الفنية التي كتيبتها عيلة الرديني أن تكون تجسيدا حيا لهذه الملامح. تقول:

«نصطدم فيه بحالم متناقض تماما، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر، ويشئت الكثير من أشكائها.. إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة يصعب الإفصاح بها والعتور عليه فيها:

فوضوي يحكمه المنطق، بسيط في تركيبية شديدة، صريح وخفي في آن واحد، انفعالي ومتطرف في جرأة ووضوح، ويكتم لا تدرك ما في داخله أبدا.

يملا الأماكن ضجيجا وصخبيا وسخريه وضحكا ومزاحا.. صامت إلى حد الشرود، يفكر مرتين وثلاثا في ردود أفعاله وأفعال الآخرين، حزين حزنا لا ينقضي. استعراضي يثني بنفسه في كبرياء لافت للانتظار.. بسيط بساطة طبيعية يخلج معها إذا أطريته وأطربت شعره، وربما يحد على مديحك خوفا من اكتشاف منطقة النجل فيه.

صخري، شديد الصلابة لا يخشى شيئا ولا يعرف الخوف أبدا.. لكن، من السهل إيلام قلبه.

يكره لون الضمر في التقنية، لكنه يدمنها استشفاء، قلق، لا يهمل يقينا.. تاريخ معتقداته حافل بالعصيان، لكنه غير ملحد (نطق الشهادة أثناء إجراء العملية الجراحية).

صعدي محافظ، عنيد لا يتزعزع عما في رأسه، وقضيته دائما هي الحرية، ومشواره الدائم يبدأ بالخروج. عاشق للحياة، مقاوم عنيد، يحلم باستقبال الغد الأجل مع قدر كبير من العدمية يزدري فيها (به) كل شيء، ويدمر كل شيء، ويؤمن بحتمية موته. (١٥)

إن هذه الملامح الدقيقة والتي عرفها كل من عرف أمل أو قرأ أعماله، تستند إلى كثير من الجذور الاجتماعية والثقافية، وتقر كثيرا من الملامح الفنية في شعر أمل دنقل.

لقد ولد أمل دنقل «محمداً أمل فهيم محارب دنقل» في ٢٣ يونيو ١٩٤٠ بقرية القلعة محافظة قنا، في بيئة وصفها دائما بأنها بيئة، قاسية ساهمت ظروف أسرته الخاصة في زيادة قسوتها فيما بعد. فبالإضافة إلى قسوة الطبيعة الجبلية وضيق المساحة الخضراء على ضفاف النيل، توجد التقاليد القاسية التي تقرض على الأطفال رجولة مبكرة، خاصة إذا تولى الأب (سنة ١٩٥٠) تاركا عبء مسؤولية الأسرة على كاهل أمل دنقل (١٦)، دون دخل معقول، بعد أن استحوذ الأعمام على مجمل التركة التي يبدو أنها كانت كبيرة بفعل انتفاء الأسرة إلى الأشراف كما

كان أمل يقول دائما، مبررا كبريائه أو فعالاته في الكبرياء أحيانا. وحين يولد أمل ويترعرع ويتكون وعيه في ظل هذه البيئة، وفي ظل صراعات الحرب العالمية الثانية ثم صراع الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال الإنجليزي وبعد ذلك ضد الوجود الصهيوني، وصراعات السياسة المصرية بعد ١٩٥٢، والتناقض بين الشعراء الوطنيين المرفوعة والممارسات القمعية ضد أي معارض، أو حتى مؤيد بخطاب متعاضد. يصبح الإحساس بتناقض الحياة ومفارقتها هو الشعور الأساسي الذي يستولى على الشخصية ويقودها إلى تنمية وعيه بها على المستوى الذهني والفكري، ومن هنا تأتي قراءات أمل سواء في التراث العربي المنعقد أو الفلسفة الأوروبية الحديثة الماركسية والوجودية واللائرية (١٧).

هذه الملامح سواء على المستوى الوجودي أو على المستوى المعرفي تفسر الملمح الفني الأساسي في شعر أمل دنقل، والذي يحكم الملامح الأخرى، سواء التي سبق أن رصدناها أو التي سنتناولها فيما بعد، وهو أيضا الملمح الذي نعتبره ملحا أساسيا من ملامح حداثة شعر أمل دنقل العربية، ونقص ملامح المفارقة أو المفارقة التهامية ترجمة للمصطلح الأوروبي (Irong).

إن المفارقة التي نقصد هنا، هي بقدر من التبسيط الجمع بين تقيضين في وقت واحد، بحيث تثير السخرية المرة أو الفكاهة المسايوية (١٨) وهي بهذا المعنى تنتشر كمسورة جزئية في كثير من قصائد أمل دنقل منذ بداياته الناضجة وحتى موته، ومن أمثلتها قوله:

فكل شيء يورثني في لحظة القاهي المرتقبة،  
حببيتي في لحظة الفلام، لحظة التوهج العذبة  
تصبح بين ساعدي جثة رطبة

(موت مغنية مغمورة / البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

وقوله:

أسأل يا زرقاء

عن جاري الذي يهيم بارتشاف الماء..

فيقلب الرصاص رأسه.. في لحظة الملامسة

(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

وقوله وجهتي - بالوت - مخفية

لأنني لم أحنها حية

(كلمات سبارتاكوس الأخيرة)

وبغير هذه صور كثيرة (١٩) غير أن ما تشير إليه هنا هو أبعد من مجرد تقنية مجازية استخدمها أمل وحظقت بعض أسباب اهتمام المتلقين بشعره. تشير هنا إلى أن المفارقة كانت وعيا بالعالم، حكم وجود الشاعر وقيمه وإدراكه للواقع العربي الذي عاش فيه، والذي مثل التناقض العميق خاصيته

الأساسية، عبرت عنها هزيمة ١٩٦٧ كهزيمة للمشروع التقدمي العربي الذي لم يدرك عمق التناقض في المجتمع العربي الحديث، وعمق التخلف الناتج عن التبعية الذهنية، فكانت النتيجة هي تكريسها والعودة إلى بدء الضلال من قبل العصر الحديث مرة أخرى، في دورات متكررة لا يبدو أن هناك امكانية للخروج منها، لقد أدرك أمل هذه المعضلة، وكان جزءا من نسيجها في قيمه وفي حياته، ولكنه نجح في أن يجسدها تجسيدا فنيا عاليا، ليس فقط في تقنياته على مستوى الإيقاع والصورة والتعامل مع التراث، وإنما أساسا من خلال بنية القصيدة، التي تقوم على تحقيق الدراما، ولكن ليس بالمعنى البسيط للدراما وإنما بالمعنى الأعق: الدراما التي تقوم على المفارقة.

لقد عرف الشعر العربي منذ بداياته الناضجة وحتى اللحظة الراهنة ثلاثة أنماط من بنية القصيدة، يمكن أن نعتبرها أنماطا أساسية وإن دارت حولها تنوعات أوسع قد تصل إلى خصوصية لبنية كل قصيدة. هذه الأنماط هي بنية التجاور وبنية التداخل، وبنية التبادل أو الصراع. ورغم أن هذه البنى جميعا يمكن أن توجد في المراحل المختلفة من تاريخ الشعر العربي، إلا أننا نستطيع الزعم أن نمطا منها ساد مرحلة من المراحل. فبنية التجاور هي التي سادت القصيدة الكلاسيكية منذ الشعر الجاهلي حتى المدرسة الاحيائية وبعض أشعار الرومانسيين وهي الوحدة التي سماها البعض بوحدة البيت أو وحدة الموضوع، حيث لا يستقل كل بيت في القصيدة بنفسه وزنا ونحوا ومعنى، وإن كان هذا لا يمنع أن تتجاوز الأبيات مضيفة معاني تزاكم الواحد تلو الآخر حتى تنتهي بقصيدة. أما بنية التداخل فهي بنية الوحدة العضوية التي لا يمكن فيها تقديم أو تأخير للأبيات أو حذف جزء منها، لأنها تقوم على تداخل الدلالات وتشابكها بحيث لا يفهم ولا يدرك أولها قبل الانتهاء من قراءتها. وهذه البنية تحققت لدى بعض شعراء الرومانسية العربية (وليس كلهم) ولدى بعض شعراء قصيدة التفعيلة الذين سماهم البعض خطأ بالواقعيين، في حين أنهم صلب الرومانسية. (٢٠)

أما البنية الثالثة، بنية الجدل أو الصراع، والتي تحققت عند بعض الناضجين من جيل رواد الشعر الحر (وخاصة بدر شاكر السباعي وصالح جاهد) وعلى أيدي الجيل الثاني (درويش وسعدى يوسف وأمل دنقل)، فهي تقوم على حركة درامية في داخل القصيدة، بحيث تقدم أصواتا متعددة متصارعة حتى وإن كان في داخل صوت الشاعر نفسه، يحدث بينها صراع ينمو ويتصاعد ثم ينتهي بأشكال مختلفة.

ينتمي أمل دنقل بوضوح ومنذ قصائده المبكرة إلى هذا النمط الصراعى أو الدرامي. غير أن انتماء أمل لم يكن تقليدا لسابقيه أو المعاصرين، وإنما تبلورت خصوصيته من وعي حد بطبيعة الصراع الذي يعيشه المجتمع والذي يقوم - كما سبق أن

سواء من حيث العالم الذي يشغلها أو الصياغة الفنية. فالعلاقة بالمرأة هي القضية التي شغلت أمل أساسا في تلك المرحلة كما هو واضح من قصائد سنة ٦٠، ٦١، ٦٢ (في ديوان مقتل القمر)، بل إننا نستطيع أن نجد أن هذه العلاقة الصراعية مع المرأة أيضا في كثير من قصائد الديوان وخاصة بحكاية المدينة الفضيحة، ولعلنا نكتشف - فيما بعد - أن الكيفية التي يدور بها الصراع هي نفسها في القصصيتين، وفي غيرها من قصائد المراحل التالية.

من حيث الصياغة سنجد قلق البدايات واضحا في بعض التركيبات مثل «غدا الأمير» وهو قلق سببه حرص الشاعر على القافية التي تقترب من التقليدية، حيث تسيطر قافية (يز) و(يل) على معظم سطور القصيدة، وتكاد تأتي في مواقع نهايات الأبيات، إذا أعدنا توزيع السطور في شكل أبيات من مجزؤه الكامل مثلا:

قالت تعالي أتى واصعد

ذلك الدرج الصغير

قلت القيود تشدني

والخطو مضني لا يسير

مهما بلغت فلست أبلغ ما بلغت وقد أخور

ومن هنا فإنه لا بد من الانتباه إلى أن وجود التوزيع بكثرة كان ضرورة من ضرورات التحول إلى الشعر الحر. والذي نشعر أن الموار كان أحد العوامل التي حتمت اللجوء إليه أيضا. والموار - كما نعرف - هو التحلي الواضح للدراما.

مع هذه السناجة الواضحة في الموضوع والصياغة نستطيع أن نلمح بوضوح أن بنى القصيدة تتبنى النمط الدرامي منذ البداية وحتى النهاية. ففي البداية هناك دعوة المحبوبة للشاعر كي يصعد ذلك الدرج الصغير، ولكنه لا يستطيع لأن هناك عوائق أربعة تمنعه من الصعود: القيود التي تشده، وخطوه مضني، هذان قيدان يفضانه هو. أما هي فمستواها شديد الارتفاع، ويرجعها رغم أنه صغير، فهو بلا مصير. ولذلك فالطريق الصحيح هو أن تذهب هي إلى مستقبلها العام، ويعود هو إلى غده القصير المساور.

غير أن الخطوة الدرامية التالية تمنع هذا الطريق الصحيح من التحقق. قالت سائرل بدلا من أن تصعد أنت، ومع ذلك يدرك الشاعر أن هذا أيضا حل مستحيل: ما نحن ملتقيان رغم توحد الأمل النبيل. ولكننا في خطوة أكثر حسما نزلت، ويكشف تصوير الشاعر للنزول عن إحساس بالهم الثقيل، رغم الحب الممتد في الزمن الماضي، وفيه يتضح أن اللقاء هو اختيار المحبوبة، وليس اختيار الشاعر الموقن بلا جدوى اللقاء. وهذا ما يحدث فعلا في النهاية المفاجئة إلى حد ما. فرغم العناق (الباكى) لا نجد إلا الصدى إلا الصدى.

أوضحت - على أساس المفارقة. وهذا الوعي الذي تجل في شعر أمل لم يتحقق فقط في قصائده الأخيرة كما قلت، وإنما بدأ منذ بواكيره، وإن كانت مسيرته الشعرية وتطور وعيه قد أنضجا هذا الوعي وجعلاه أعلى فنيا. ولقد سبق لنا أن كشفنا بالتفصيل هذا التحقق الدرامي في قصيدة من أنضج قصائده وهي «مقابلة خاصة مع ابن فوخ» (٢١) ويمكننا الآن أن تقدم نموذجا لهذه الدرامية في أعماله المبكرة. وقد اخترنا أقدم قصيدة نعرفها له، لاثبات مدى أصالة هذه الدرامية بهذا المفهوم، وهي قصيدة «قالت» المنشورة سنة ١٩٦٠:

قالت

قالت : تعال أتى

واصعد ذلك الدرج الصغير

قلت: القيود تشدني

والخطو مضني لا يسير

مهما بلغت فلست أبلغ ما بلغت

وقد أخور

درج صغير

غير أن طريقه.. بلا مصير

فدعى مكاني للأسى

وامضى إلى غدا الأمير

فالمعر أقصر من طموحي

والأسى قتل الغدا

\*\*\*

قالت: سائرل

قلت : يا معبودتي لا تنزلي في

قالت : سائرل

قلت : خطوك فتنة في المستحيل

ما نحن ملتقيان

رغم توحد الأمل النبيل

\*\*\*

نزلت تدق على السكون

ربن نفاقوس ثقيل

وعيوننا متشابكات في أسى الماضي الطويل

تخطو أتى

وخطوها ما ضل يوما عن سبيل

وبكى العناق

ولم أجد إلا الصدى

إلا الصدى

(من ديوان «مقتل القمر» (٢٢)

والقصيدة كما هو واضح تنتمي إلى مرحلة البدايات،



تبدو الحركة الدرامية في القصيدة إذن مقسمة على ثلاثة مساور، وضع الشاعر بين كل منها والآخر فواصل طباعية، وإن لم تكن دقيقة تماما، حيث يبدو الفاصل بين المحور الأول والثاني أقوى منه بين الثاني والثالث، في حين أنه في المعنى العكس هو الصحيح، لأن التحول من الأول إلى الثاني هو تحول في الكلام، في حين أن التحول من الثاني إلى الثالث هو الأقوى لأنه تحول من القول إلى الفعل. غير أن هذه النظرة هي النظرة الأصح لن يراقب الأصور من الخارج ففسب، بينما يمكن أن يكون إحساس الشاعر وإدراكه للنهاية المحتومة، جعله لا يعتبر هذا التحول الأقوى (إلى الفعل) فاقد القيمة ولا أهمية له. بل ربما كان يخشى هذا التحول الأخير، ويفضل استمرار الحوار، مجرد الحوار. كذلك يمكن القول أن قوة العلاقة بين المحورين الثاني والثالث تنبع من إدراك الشاعر أن فئاته تتميز بالإصرار:

وخطوها ما ضل يوما عن سبيل

بحيث أنها طالما قررت فستنزل لا محالة.

هذا التفسير الذي تستند عناصر أخرى في النص لا مجال للتفصيل فيها هنا، (منها أن القافية في الجزئين الثاني والثالث متفقة (يل) ومغايرة لقافية الجزء الأول (ير) من حيث الرؤى (وإن اتفقت معها من حيث البنية التي تسمى عند العروضيين بالترادف) كل هذا يكشف أن التحول الدرامي في القصيدة لا يتم طبقا لأليات الصراع الواقعي أو المادي، وإنما يتم أساسا من منطلق شعوري يكاد يكون عديميا مفارقا. ربما انطلقت الدراما من صراع مادي واضح في البداية حيث التمايز الطبقي هو الذي يفصل بين المبيين، وقد يكون هذا البعد الطبقي هو جذر المفارقة، غير أن الشاعر يحرص عبر القصيدة وخاصة في نهايتها على أن يكشف أن هذا التمايز يمكن مقاومته والنجاح في ذلك حتى تحقيق اللقاء المادي (العناق). ولكن يبقى هناك التمايز الشعوري أو الروحي العميق الذي يكاد يصل إلى حد الابتذال، فافصلا عازلا لا يمكن تجاوزه. ومن ثم تتحول المفارقة إلى مفارقة شعورية يمكن أن نجد أبعادها الوجودية في الخصائص التي يعطيها الشاعر لنفسه وللآخر.

فهو يقول عن نفسه: القيود تشدني، الخطو مضني لا يسير، دعي مكاني للأسى، العمر أقصر من طموحي، الأسى قتل الغدا، أما هي فلن يبلغ ما بلغته، غدا الأمير، طريقه.. بلا مصر، خطوك منتب في المستحيل، تسدق على السكون رنين ناقوس ثقيل، خطوها ما ضل يوما عن سبيل. إن الشاعر طموح ولكنه فقير وغده غير مضمون بل إنه يدرك (منذ تلك السن) أن عمره قصير: أما هي فغنية قوية ثقيلة عملية، في حين أنه حالم ومتأمل ويأبى. وهذا يؤكد طبيعة الصراع — على مستوى الآخر — بين المادي والشعوري.

غير أن هذا التفسير لا يتناقض مع إمكانية رده إلى الصراع على مستوى الواقع الاجتماعي. فالصراع الطبقي واضح وهو الجذر، غير أن الصراع الشعوري أهم لأنه يكشف عن ضياع جيله من الشباب على المستوى الاقتصادي والنفسى، الذي يؤهله للشعور بالأس إلى هذه الدرجة. ونلاحظ هنا أن لحظة القصيدة هي لحظة أزمة حادة من أزمات الديمقراطية في مصر بسبب سجون ١٩٥٩ غير أننا نميل إلى جانب أهم من جوانب الصراع الشعوري، متعلق بما ذكرناه، هو عدم قدرة الإنسان في هذا الواقع على التحقق. وليس المقصود بالتحقق هنا تحقيق الاحتياجات المادية وإنما التحقق كإنسان فرد يدرك ذاته ويعيها ويملك حاضره ومستقبله وهذا ما أقصده بمفهوم الفردانية كما سبق أن أوضحته.

ففي القصيدة لا يتحقق الإنسان سواء كان من الطبقات الفقيرة (الشاعر) أو حتى من الطبقات الغنية، التي وإن ملكت الامكانيات المادية، أو حتى الشخصية القوية، فإنها لا تمتلك ذاتها، ولا تعيها، ولا تمي الظروف المحيطة بها، ولذلك فإنها تفشل في الأخرى في تحقيق ما أرادت وما أصرت عليه. وهذه كما قلت هي الأزمة العميقة للإنسان العربي الحديث، والتي يمكن أن نجد جذرا في شعر أمل بدءا من أقدم قصائده وحتى آخرها، والتي تتجلى في النص الدرامي المفارق كما حاولنا أن ندركه في هذه القصيدة على بساطتها.

— ٤ —

تشبع في هذه القصيدة وفي قصائد المرحلة الأولى بصفة عامة بعض القيم الرومانسية كما هو واضح، وهي تتصل بالقيم التالية والمطلقة في المراحل التالية، تلك التي سبق لنا أن وضعنا لها عنوانا «البحث عن لؤلؤة المستحيل» وهو عنوان اقترحه أمل نفسه حينما اعتبر الشعر هو بحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة. (٢٣) في المرحلة الأخيرة من حياة أمل، حين تعاطفت الهزائم على المستويين الشخصي والاجتماعي (الوطني والقومي)، ازداد تعلق أمل بهذه القيم المثالية التي تبدو نبيلة ولكنها، في النهاية — قيم الماضي — والتي اعتبرها بعض المحدثين متعبة يحرّم، على أساسها أمل من «الجداعة».

يتجلى هذا بوضوح في قصيدة (لا تصالح) التي تعتمد على قيم مثل الطفولة المشتركة، الأخوة، النساء الكثر، الأبوة، العرس، الغرام، والأهم: النثر لا تصالح،

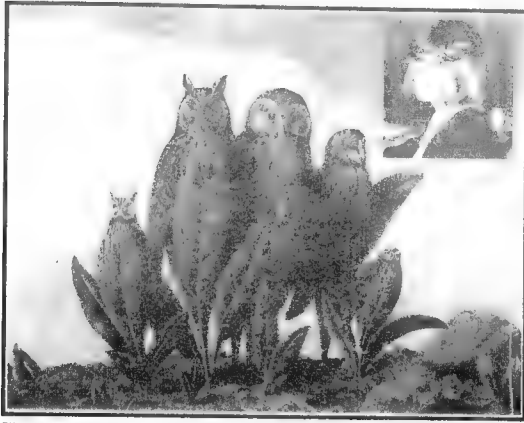
ولو قيل إن التصالح حيلة.

إنه النثر

نبهت شعلته في الضلوع..



# غادة السمان و «القمر المربع» \*



**عبد اللطيف أرناؤوط \*\***

لون من خصوصية الواقعية النفسية على أعمالها، إنها تسلط اهتمامها على الشخصية الانسانية، فتمازجها تعاني بصورة عامة من شتى ضروب الحصر والكبت والعقد النفسية، إنها شخصيات غير سوية أو تقتصر الى التوازن النفسي بسبب أنواع الصراع التي تعاني منها، وهو صراع يتم بين الشخصية ومطامحها، أو بينها وبين المجتمع، فمن البديهي أن تكون عنابة «غادة السمان» منصبة على العوامل النفسية التي تجري في لا شعور الشخصيات، وعلى تجسيد عالمها الداخلي اللاواعي من خلال تصوير الأحلام والهذيان والكوابيس التي تفصح عن

لم تكن المجموعة القصصية بعنوان (القمر المربع) بعيدة من اتجاهات الكاتبة المبدعة «غادة السمان» فهي في مجمل نتاجها الأدبي، تسعى الى الوقائع المتفردة، والمدهشة، وهي حتى في قصصها التي تعالج فيها الواقع الحسي تجهد في إسباغ

\* القمر المربع مجموعة قصصية للكاتبة غادة السمان

\*\* كاتب سوري.

العالم الداخلي المضطرب للشخصية، والتوتر النفسي الذي يهزها، وفقدان الرقابة على الذات.

وقصص "القمح المربع" مأخوذة من "غادة" لولوج باب الأدب الغرائبي الماورائي والألاعق، لكنها قصص لا يفصل فيها الواقع عما وراءه، وإنما يندمجان معاً من خلال تصور الحياة الخارجية والنفسية للشخصيات التي رسمتها، غير أن الشعور يعمل لدى هذه الشخصيات عملاً ضئيلاً جداً إذا ما قورن بنشاطها اللاشعوري المسيطر، حتى ليس القاريء أن يباطل قصص "القمح المربع" لا يحيون حياتهم العادية، ولا يخضع تفكيرهم لمنطق الحياة، وإنما تستولي عليهم الأحداث وتقودهم عهدهم وكتبهم وعدوانيتهم إلى نزع أهواءهم وعوالم غريبة يتصورونها، وهي التي توجه سلوكهم، إنهم يعيشون بينما لا يضع يشبه وضع النائم، مع فارق أن النائم لا يستطيع أن يتصرف في المنام، في حين أن تصرفاته اللاشعورية في اليقظة تشبه السائر في نومه.

وإذا كانت "غادة السمان" في هذه المجموعة، تقدم نماذج بشرية يمكن دراستها وفق معطيات علم النفس، وردنا إلى محاور نفسية معروضة كالتفصيص الشخصية، وتوهم الأشباح والجنون، فإنها تتناول مسائل غريبة أكثر وعورة، لم يجد لها علم النفس أو العلوم الأخرى تفسيراً - حتى الآن - كالتخاطر وقدرة الفكر على تحريك الأشياء، والتقصص، وهي مسائل كانت الكاتبة قد أوفتها جهاً من الدراسة في كتابها "السياحة في بجرة الشيطان" وتعود لتثير بعضها في قصص "القمح المربع" عبر هاجس قصصي.

وقد نخطيء حين نظن أن "غادة" جنت إلى الغرائبية لغرض إدهاش القاريء فحسب، وتوفير جو من الخصوصية لقصصها، فواء كل قصة رؤية تضعنا في مواجهة حضارتنا وعصرنا اللذين يضلعلهما العنيف على الإنسان، أقداده توازنه ودفعه إلى الاضطراب النفسي، فكان لابد للقصة أن تعكس ذلك القلق النفسي المعاصر، وما سببه من انهيار عصبي، وفردية قاتلة، بعد ما كان الإنسان في العصور السابقة أكثر نزوعاً إلى التواصل، وانسجاماً مع المجتمع، حيث كان تكيفه ونزوعه الاجتماعي يمتصان قلقه وانحرافات النفسية، ولا يتحاشن للأزمات المترتبة في لاشعوره أن تسيطر على قدراته النفسية، ويبدو أن للكاتبة من هذه القصص أبعاداً بعيدة، فهي تطمح أن تتابع أثار المسألة اللبنانية على المغتربين من أبناء لبنان وتدين الحرب، مثلاً تسعى أن تحدث في القاريء لسونا من التطهير ينجم عن الآثار التي تخلفها قراءة هذه القصص، فيعود إلى إنسانيته وتوازنه فيما إذا كان يعاني من عقد التفرغ النفسي التي يعاني منها أبطال القصص، ويمكن القول إن هذا اللون من الأدب هو أدب وقائي من حيث الصحة النفسية، وهو أدب ملزم من حيث تحليل الأسباب التي تجر الإنسان المعاصر إلى الانهيار، وتحمل المؤسسات الاجتماعية مسؤولية الأمراض النفسية المتفشية، والدعوة إلى إعادة النظر في جميع المشكلات

التي تثير الأعصاب، ومنها مشكلات جنسية وبيئية وعائلية يؤدي كتبها انتفاعياً في اللاشعور إلى اختلال الشخصية الإنسانية، وإن دعوة الكاتبة "غادة" إلى إقامة علاقة متناغمة بين الانفعالية والغريزة والاشعور هي لون من العلاج النفسي، تغدو فيه القصة بديلاً عن الصدمات الكهربائية أو الأنسولين في معالجة القسام أو الهوس الاكتئابي أو الخلط العقلي.

ولا أزعج أن الكاتبة تطمح أن تقدم دراسات نفسية في قصصها بلعني المجرد، ولكن في هذه القصص ما يصلح أن يكون مادة لتحليل النفسي الذي لا يملك القدرة على القيام به سوى المحلل النفسي المختص، ومهما يكن.. فليس من مهمات الأدباء أن يقيم تصوراتهم على أسس ومبادئ نفسية علمية موضوعية، لأنه ينطلق من الذات في رسم معالم شخصياته فإن هو رسم توتراته الداخلية الخاصة به، وصدر في عمله عن دافع ذاتي، عدّ نلجاة حالة نفسية ذاتية يمكن تحليلها.. وإن جرد ذاته، ويجهد أن يجسد بحدسه الأوضاع النفسية للشخصيات المحيطة به، وهو أمر عي على التحقيق، عدّ عمله محاولة منهجية لرسم عوالم النفس المجهولة، ومقاربة لتحليل النفسي الذي يقوم به الباحث المختص.

وإننا الأوح إلى أعمال "غادة السمان" مزيج من الأعرين اللذين سبق ذكرهما معاً، فلا يمكن تحجية قصصها عن ذاتها، ولا سيما أن كثيراً من المطلق يسرون في عملية الإبداع الفني ظاهرة سيكوباتية، وهي محاولة من المبدع للتعرض عن الاضطراب النفسي، وبالمقاسيل فسان كثيراً من القصص في المجموعة تعكس الوساط الحياتي الذي تعيش فيه الكاتبة.. فالشخصيات كلها في المجموعة القصصية هي شخصيات متفترية، وضعت في غير بيئاتها الأصلية، فالقصص تعالج الضغط والتوتر النفسي الذي تعاني منه هذه الشخصيات بسبب فقدان توازنه الناجم من اغترابها، وقد اعتمدت "غادة" على حدسه لرواية المقيقة دون الاستناد إلى براهين، حيث تفاعلت أنماها الواعية بالهوى والأنا العليا اللذين يشكلان اللاوعي، ومدار هذه القصص أنها تطرح السؤال التالي:

لماذا يسلك الإنسان سلوكاً لا يقطع به في أعماقه..؟؟ وماذا يترتب على سلوكه من نتائج تتجمع في لارعيه حتى تؤثر في حياته النفسية..؟

وتترك الكاتبة "غادة السمان" جيذاً من الحرية الإنسانية التي تدفع بالإنسان إلى الخروج من الأعراف الاجتماعية لتحقيق ذاته، تفرض عليه أن يقوم أعماله بصورة مستمرة، وفي هذا التقويم للتواصل، تكمن معاناة الإنسان وعذابه النفسي، وصراعه المضمني بين طموحه وواقعه.

"قطع رأس القط" عنوان القصة الأولى من المجموعة.. وهو مستمد من المثل الشعبي "قطع رأس القط من أول ليلة" تضع الكاتبة بطلها "عبدالرزاق" في دوامة الصراع بين عاين متغاييرين، فهو لبناني مغرب يريد أن يشرج وهو يدعى

الشرقي بعد أن يتقبلها، كنجارون مسألة العرض والنظر إلى المرأة عن أنها تد للرجل، وإلى الزواج على أنه عملية تكافؤ بين الزوج والزوجة، وليس استلاباً لحرية أحدهما، تقول نادين لعبدالرازق: "هذه أنا امرأة لا تشع بالذنب لمجرد أنها ولدت أنثى، ولا تعتذر حتى عن نزواتها كأي رجل، وليس بوسعك أن تمتلكها إلا إذا أحببتك..".

وفي قصة "التمساح المعدني" نلاحظ تشابهاً في موقف "غادة السمان" من الحضارة الغربية، فالشرطية الزنجية التي تعمل في سلك البوليس الفرنسي تصرعها جرأة تحت تأثير قوى سحرية خفية يملكها الساحر "دونجا". ولعل التمساح المعدني عنوان القصة يرمز للحضارة الغربية التي تلتهم بقسوة الحضارات التاريخية الأخرى، وتحول مدنيات العالم إلى نسخ عنها، قبيل القصة "سليمان"، بل إنني مهاجر من القصف بفر إلى باريس، وكان والده في "بورت" يمارس ألعاب الخفة في الملاهي، فاقترس عنه الكثير، وبارس عمل النجم في باريس حيث يند إلى الشرقيون الذين ما زالوا يؤمنون بالسحر لقراءة حظوظهم ومصافهم، كان بصاراً وفلكياً وساحراً ومنجم، فجنى الربح الوفير، لكنه كان يدرك في أعماقه أنه لا يملك أي قوى سحرية خفية، غير أنه قانع أن بعض الناس يملكونها، إلى أن التقى في المطار زنجياً يقف في طابور المنتظرين لتصفية جوازات مرورهم، فأحس إحساساً مبهماً بأن هذا الزنجي يملك قدرة سحرية خارقة يمجته الضمعة ونظرة المرأة من عيني تشبهان كرتين نافرتين، ينظر الزنجي إلى كلب ضخم مرعب يقف في الظلام ويعوي، فيهدأ نباحه، يعزو سليمان هدوء الكلب إلى قوة سحرية في عيني الزنجي، وينظر الزنجي إلى نافذة مفتوحة تسرب منها الريح، فتنطبق درفتاهما من تلقاء ذاتها، فتتمسك زنجة سليمان بأن هذا الزنجي الذي قدر أن يكون اسمه "دونجا" يتمتع بقوة سحرية غامضة، ويحاول أن يعزو أوامره إلى آلام يشعر بها في فخرسه، لكن طفلاً في حضن أمه يطلق صرخات بكاء فيصدق فيه الزنجي فيهدأ ثم تقبل شرطية زنجية فتنادي "دونجا". فيذهل سليمان لأن حسده كان صادقا، فقد قرر في ذهنه أن يكون اسمه .. وتزجر الشرطية الزنجية فيفضب. ثم يغادر سليمان القاعة من الباب المخصص للذخروع، وهو يتوقع في أعماقه أن الساحر "دونجا" سينتقم من الشرطية السوداء، ويتابع سيره باتجاه محطة المترو، فيخيل إليه أنه يسمع لونا من قرع الطبول الغامضة، طبول الشرطية تواقع رقصه التام تمام.. ويرى "دونجا" في ثياب ساحر، وتجتاز الشرطية السوداء الشارع، فيذهل سليمان للمفاجأة إن سيارة الشرطية المتوقفة تتحرك بلا سابق وكانت تقف قرب الرصيف وتتحج صوبها متسارعة، وتصدمها، فتطير في الهواء وتتلقأها جرافة وإذا قد تعلقت جثتها بأنياب الجرافة، الهوا أغرب هذه الحادثة... أيكون "دونجا" هو الذي حرك السيارة بقوته السحرية؟ ويثبت التحليل أن كايح سيارة الشرطية لم يكن مشدودا.. وإن الحادث قد وقع مصادفة، أما سليمان

"عبدالرازق" عند معارفه وأهله من اللبنانيين في باريس.. لكنه يدعي "عبدول" في فرنسا، ويصل في أعماقه إرثاً شرقياً من العادات والتصورات عن الزواج والمرأة التي يريد أن تكون زوجاً له، لكنه يتزعم بين نمطين من النساء، نمط المرأة الشرقية التي تمثلها أمه، وعمته العزباء، اللتان يجهها ويرى فيهما مثالا للمرأة المرغوبة في أعماقه، المرأة التي ارتسمت صفاتها في لادعية منذ الطفولة (لها قم ياكل، وليس لها قم يحكي، ما قبل فيها غير أمها، لا تغادر البيت دون استئذان، ولا تلد إلا الصبيان، خادمة في النهار وجارية في الليل)، يقابلها في خياله (المرأة العصرية المتمثلة بالقاتلة اللبنانية "نادين" التي هربت أسرتها من الحرب وهي في العاشرة، فكرت في باريس وتوهجت مزجا من سحر الشرق والغرب معا) وهي فتاة عصرية تمارس الرياضات وترتدي الشورت، وتمارس هوايات الفز من فوق الجسر إلى ماء النهر، وتؤمن بحريتها الشخصية إلى أبعد الحدود، وتحل بالواقعية والثقة بالنفس في اتخاذ القرار، كان "عبدول" يطمع إلى الزواج منها، ويخافه في الوقت ذاته، فقد أرعبته شخصيتها العصرية المسيطرة التي تضادلت أمامها شخصيته التقليدية، لأنه تربى على القيم الشرقية وفي أحضان امرأة شرقية مغايرة، وأكثر ما أنه أن "نادين" لم تكن عذراء، فهي لا ترى في العذرية شرطا لازما للواء لأن الخيانة النفسية في نظرها أخطر من الخيانة الجنسية، ولأن "عبدالرازق" قد تجاوز ثقافته بالمرأة الشرقية، وبا لمقابل لم يصل إلى القناعة الراسخة بقيم المرأة الغربية، فقد ضاع في أسر زواجه، وانهارت أعصابه حتى أسلمه وضعه اليأس إلى نوع من الفصام أو الجنون، فكان يخيل إليه أنه يرى شبح عمته العزباء، التي كانت تمارس دور الفاطمية على الطريقة الشرقية، والتي ماتت منذ طفولته، يراها أو على الأصح يرى شبهها في شقته أو مفادرة البناء الذي يسكنه.. تتنقل بين السيارات في الشارع حتى ليخيل إليه أنها تعرضت لحادث صدام، فيؤكد له حارس البناية أن أوامه هي التي توجي إليه بما يرى، ويعود إلى غرفته فيستعرض صورة عمته المعلقة على الجدار، وسوط أبيه المعلق "كرابية منكسة لم تعد لها قدرة على الانتصاب". ليطلعه شبح عمته مجددا، ويراهما تجتاز الشارع وسيارات باريس تدسهما تعبيرا عن رغبته المكبوتة في تصفية نظره الموروشة إلى المرأة الشرقية وأعراف الزواج التقليدي، ويقرر أخيرا أن يتزوج "نادين" ثم يتراجع، لأن شبح عمته يطارد وسحبها الموروشة في جيبه، لقد سقط في بؤرة العجز الإرادي، وقاده لادعية المسيطر إلى لون من الكبت، وفقدان عضويته توازنه فقداناً عاما دفعه إلى استحضار خيال عمته، وهي رمز إلى الحواجز الأخلاقية التي تعترض زواجه من "نادين" ورغبته العارمة في قتلها بمسا يوسيلة عصرية مسيطرا ميول المكبوتة على الوازع الأخلاقي، وتستغل الكاتبة "غادة" القصة لتطيل واقع المرأة الشرقية الباش، بالمقارنة مع الصحة النفسية التي تتمتع بها المرأة العصرية. مؤكدة بعض القيم الجيدة التي تتبناها المرأة اليوم، وهي قيم لم يتعيا للرجل

فيعتقد جيدا أن "دونجا" وراء مصرعها، لكنه لا يجرؤ أن يقول الحقيقة، بالرغم من أن صوت دونجا يهيم في أعماقه قائلا "نعم... قتلتها، هذا عذاب أمثالها عندنا".

تقدم القصة حالة مرضية سببها فكرة ثابتة تحيا في عقل سليمان بصورة طفيلية، فهو يعتقد بقوى سحرية يملكها بعض الناس، ويفسر بها كثيرا من الحوادث التي تسببها المصادفة، وربما من رابط حقيقي بين صمت نباح الكلب أو انغلاق النافذة أو سكوت الطفل الباكي ووجود الزنجي غير أن رساوس سليمان المحصلة من ظروف حياته، جعلته يؤمن بقوى خفية قادرة على التحكم بما حوله... وسليمان إنسان مريض انفعالي، يعاني من عدم رضا عن عمله لأنه يكتب على الناس، وهو يدرك أن محاكماته المرضية للأمور باطلة لكن المصادفة تزيد من تشبیهه بصدق حدسه، وبهوسه الجنوني. وحالته الجسمية والنفسية تسمح بقلبه الإيذاء قلما يساعد على ذلك عامل وجداني محصل من ممارسته مهنة لا يؤمن بها، ورفضه اللاواعي للنظام والنزعة العقلية السائدة في الحضارة الغربية، واستلابها روحانية الإنسان، كما تجل ذلك في انتقام الساحر الإفريقي "دونجا" من بنت جنسه، لأنها خانت قيمها وتكررت لجونها.

الظواهر البارزة التي تعالجها الكاتبة في القصة هي مسألة التضاطر وتحريك الأشياء عن بعد أو توقع حدوث الأشياء قبل وقوعها وهي ظاهرة عجز العلم عن تفسيرها، ورذعها إلى قوى روحية خاصة.

ونلاحظ شخصية بديع المغربية في قصة (المأزرة...) ذلك التاجر البلباني الذي مارس طفولة سعيدة في مدينة "بهرت". ثم تبين له أن أم كانت داعة تقيم علاقات مريبة مع عدد من الرجال لتجمع ثروتها في فترة الحرب التي طغنت زوجها، ويظهر رفيقها الذي كان يراوده، وهو طفل على حقيقة أمه، فكان أول ردة فعل له أن قام بخنق قطة المنزل تعويضا عن خنق أم التي يحبها ويكرهها، ثم تقتل أمه بمرصاصة من أحد عشاقها، ويشق بديع طريقته في الحياة، فيصبح ثريا لكن ماضي أمه حوَّله إلى مريض نفسي مصاب بالشيخزورفانيا فهو يتوهم أن مؤامرات تحاك ضده، فلا يأكل من المخلبات خشية أن تكون سممة، ويشترى خضرته بنفسه، ويعققها مرات، ولا يشرب في الحانات لئلا يفسد له أحد سما في الشراب، ويخاف النمل والصراصير ويحرص على إبادةتها ويغفل كلما رن جرس الهاتف، وهو موصوس من جهة النظافة، يغسل يديه عشرات المرات كلما صافحه مخلوق، ويحفظ ثياب معدة للهرب، ويجوز سفره احتياطا من مذاهمة أعداء وعميين، فقد يضطر إلى الهرب من لندن حيث يقم ويعمل، يتردد إلى الحظ في بيته بضريح أقامه لأمه في غرفة مخصصة، وادعى أن صاحب البيت الذي اشتراه منه هو الذي أقامه.

وكان يعاني من عجز جنسي مع حبيبته "اليزابيث" لكنه

كان يعوّض عجزه بالهروب إلى المومسات حيث يمارس رجولته، وحين سألته إحدىهن عن أمه كتم أنفاسها بمنديلها، ويصاحب بأنهار من الفصام بل من هذيان الاضطهاد، ويعود عقله الباطني إلى الانتقام من الطبيب الذي يتوهم أنه يخنقه ويريد الزجّ به في مصع عقلي بالاتفاق مع ابنة عمه اليزابيث، فيقرر قتلها، ويؤزرها في بيتها ويخنقها بربطة عنقه ولم يترك خلفه بصمات، وحين تقبل الحساوات لتعزّيته لا يعبرهن اهتماما، لأنهن جزء من مؤامرة تستهدف حياته، ثم تكتشف أن هذه الأعمال مارسها "بديع"، دون أن يدري لأنه مصاب بازواج الشخصية، وكان يحوكها عقله الباطن وتقوم بها شخصيته الداخلية التي سماها (عبدب) وهي مغلوب اسم (بديع)، وقد سيطرت هذه الشخصية الباطنية على شخصيته الضعيفة الخارجية، وأخذت تافكهها، أنه مجنون مصاب بالشيخزورفانيا يعاني من رواسب طفولته التعيسة وتحكمه.

نلاحظ أن القصة تحليل لأوهام مريض مصاب بالهصام، تربط بين دواي مرضه (عقدة أوديب)، ومن مظاهر هذه العقدة تعلّق بمحبوبته التي تمثل الجانب النقي من أمه، ومع ذلك فهو يعجز عن ممارسة الجنس معها، لكنه يقوم به مع البغايا لأنه غير ملزم بمحارماتهن، فهو قادر على أن يترك لغرفته الحرة معهن. ويريد أن تظل أمه ملكا له، وأن تبقى رمزا للقاء فيصعب عشاقها غراما له، مما خلق لديه عدوانية تجاه الآخرين، مع إحساس عميق بعدم الأمن والخوف والعجز.

أما "رثيف" بطل قصة "زائر الاحتضار" فهو ابن مزارع فقير من لبنان، داهمته الحمى وهو يكدر في قلبه، وأشرقت أمه على تعليمه بعد أن باعت كل ما لديها إلا تلك الاسورة التي احتفظ بها، وقد دفعت مرارة الفقر إلى أن يمارس كل الأعمال الخارجية عن نطاق القانون، فجمع ثروته من بيع الأسلحة والتهرّب والمخدرات، وأبنتى قصرا في النوفوش الشهر بشارع الشانزليزيه في مدينة باريس. فلم يتحمل عقله هذه النقلة السريعة من زقاق الشوارع إلى أرقى حي في باريس عاصمة الدنيا أولع بالنساء محظيات وزوجات، فطلق الكثرات منهن، ثم لكا لم يحظ بحب واحدة منهن، لم ينجب ولدا، وكانت آخر مطلقاته "كارولين" تتحدر من أسرة فرنسية عريقة، ومن قبلها "فريسي" وقبلها "ميرزا" التي هجرها متما إياها بالغم في حين كان هو العقيم، يضاف إلى قائمة محظياته سكربتته "ناده" التي غرر بها وتخلّ عنها، وأحد الرافضات التي أسلمها لرجل آخر مقابل صفقة تجارية... لقد تحل من قيمه الإنسانية بعد أن جمع ثروته وقضى حياته في دوامة من الاجرام دون أن يؤنبه ضميره بالاخلاق لحظات احتضاره... ونهاهك بالذات سبب له مرضا في قلبه جعله يتربد الموت في كل لحظة.

يعود "رثيف" إلى قصره منها، فيلجج... ويعد أن يطعن إلى أن أجهزة الأمن فيه تعمل بانتظام، يلقق بابه، ويصعب قدحا من الويسكي، لكنه يشمر بإرهاق شديد وترتفع ضربات قلبه

المحب، يذهله أن جرس الباب يقرع في تلك الساعة المتأخرة، ودون أن يفتح المطارق، تجتازن بابه سيدة ملقعة بالسواد، إنها "كارولين" زوجته التي سعى إلى اغراقها في نهر السين بعد أن أهدها سوار أمه الذي يحفظه للذكرى. ويتوالى قرع الجرس، ويتوالى دخول نساء متشحات بالسواد، هن زوجاته ومحظياته السراوية عذبن وبينهن من سالت من زسان، يجلسن حوله في حلقة من السواد، كأنهن يقمن بمحاكمته، في حين كان ألم قلبه يتزايد ويخيل إليه أن "كارولين" تغمد خنجرًا في صدره، وتنهض كل امرأة وتطبع على جبينه قبلة الوداع، وهو يصرخ مستنجدًا ثم يغادرهن دون كلام، وتخلع "كارولين" سوار أمه الذي غرق معها وتضعه فوق صدره ثم يلوح له بشيح امرأة يتوهم أنها أم أنيس، سائقه الذي عذبه وقتله، وماتت أمه حزنا عليه، फिर أنه يصر فيها حين تقرب شبح أمه، فيستنجد بها راجيا، لكن الشبح يبيض عليه ويختطاه. يسدح الحراس والسائق مرتعاضين لصوت جرس الانذار. فيجدون رثيف مطروحا في حالة الموت وعلى صدره سوار أمه، وباب القصر مفتوحا على مصراعيه، ويؤكد الطبيب أنه مات بالسكتة القلبية، لكن أحدا لا يعلم من الذي أطلق جرس الانذار أو فتح الباب، وتعجب والدته حين ترى سوارها على صدره، وهي تعرف أنه كان على مصمم "كارولين" حين اغراقها في السين. كان "رثيف" الذي تشبه شخصيته أحد شغفصيات رواية (ليلة المليار) ضحية بقفلة الضمير، فثابه العليا استطاعت أن تحاكم سلوكه وتجره إلى الندم والعذاب، ولكن شخصيته الداخلية الموصلة لم تستسلم حتى أواخر لحظة، كان ضميره الواعي يحاكم الشيطان الذي في داخله عبر كايوس عنيف دفعه إلى التفكير في الانتحار، ثم جاءت النوبة القلبية لتضع حدا لعذاب، إن شعره يبدونته ما زال ياترن بلون من الخيلاء والتحدي، إنه يعاني لوئنا من السيكلوتيما أي القلب الانفعالي الذي ذهب ضحيته.

وفي قصة "جنينة البجع" يتكاسم العمل الفني شخصيتان هما الزوج والزوجة، مهاجران مطرودان من جميع الحرب في لبنان، الزوج كان غنيا قبل الحرب، ففساد بيروت تاركا ثروته لمهب الريح، وعجز في باريس عن الانسجام مع واقع فقره، كانت الزوجة اقدر على التكيف مع واقعها الجديد، عملت ووبرت شؤون الأسرة، وذاقت مرارة الفقر بعد العز، إلا أنها تذوقت مع زوجها أيضا لذة حياة البسطاء في جلسات الجمعية في الحدائق. يطعمان الحمام، ومتعة الحصول على الرزق بالجدد والعرق، هذه الأمور الصغيرة كوّنت عالما من العذاب والمحنة بالنسبة لها، وتنتهي الحرب فجأة، وتعود للزوج أملاكه وثروته، يقابلن في زوجته التخلي عن العمل، والتعنت بمبهاج الشراء الذي عاد لينقلهما مجددا إلى الماضي السعيد، لكنه ماض زائف في نظرها، فأصابع زوجها الأثرياء الذين هربوا أموالهم من لبنان تخلوا عنه ساعة المحنة وتقدموا بشفقة زوجته وكدها، ولست الزوجة طيبا في الفقراء وغنى في التمس لم تجده لدى الواسرين،

إنها لا تريد أن تعود امرأة ثرية تافهة أفقها لا يتجاوز مربعا ضيقا كطابع البريد، ويريد زوجها أن يلغي تسعة أعوام من الحياة المشتركة الحسية، يلغيها بما فيها من مرارة ولذة، وبما فيها من إرادة مشتركة للبقاء، وتحدي الفناء، وفي اللحظة التي تجمع أمرها على رفض العودة مع زوجها إلى لبنان، وما ياترن بها عن قرارها من تنائح مؤلمة، يقلل إليها الزوج ويخبرها أنها سيمودان إلى لبنان ولكنه سيفتح في بيروت فرعا لدار الأزياء التي تعمل فيها زوجها، فيأتي قراره حلا للآزمة، فتقرر الزوجة وكانت قبل ذلك مستسلمة إلى هوساتها حيث يترام لها أن جنينة البجع، حولتها وزوجها إلى تمثال جامد إلى حد أنها أحست أن صبيعا عابثا في الحديقة التي تجلس على أحد مقاعدها خذشها بمسمار في ساقها، وقص جزءا من طرف منديلها الحريري وأن صلتها بالعصافير والنوراس التي كانت تعلق فوقهما في الحديقة ليست صلة عابرة، إذ تبين لها أن هذه الطيور تنشد الكرامة والحل والألفة بمقدار ما ترحب من رزقها وتتخلل عن كرامتها، فتتحنى للالتقاط قطعة خبز تقدمها لها أيد قسرة. إننا جميعا أحرار ما نكون إلى عصفور ما كي نخرج الحب، وإلى جنينة من البجع نقرأ لنا مستقبل حياتنا.

إن قصة "جنينة البجع" هي أروع قصص المجموعة مضمونها وشكلها، خلقت فيها "غادة السمان" إلى أفق من الإبداع، فمزجت الواقع بالأسطورة في أفق إنساني رائع مثلما ألفت بين الحلم والحقيقة في تركيب بديع معجز، ولم يكن الخرائطي فيها مصطنعا، بل كان جناحا لخيال عذب يغني القصة ويمدها بمشاعر إنسانية عميقة وثرة، تخدم الحياة وتقصص عن عظمة الوحدة الزوجية التي تعزف الكاتبة على وترها، ثم تأتي خاتمتها السعيدة الموقفة محطة استراحة للفقراء ويستشعر منها لفتة بالحياة وروعة الانسجام النفسي الذي يجمع بين زوجين في دوامة الفقر، أضافت إلى حسن استغلال الكاتبة للرموز وتساقوقها مع الجو الطبيعي للقصة.. على أن أروع ما فيها عبقرية الكاتبة في السرد الذي بدت اللغة من خلاله عالما من الجمال، وتعبيرا ناجحا عما يعجز القلم عن تمثيله بسهولة ويسر.

وفي قصة "ثلاثون عاما من النحل" تتابع "غادة السمان" رحلتها في أغوار الحياة الإنسانية، وتستمد شخصيتها من عالم الثقافة ووضع المرأة فيه "ريم" سيدة يعمل زوجها «الاستاذ» رضا ناشرا، وقد نجح في تأسيس دار نشر عربية في مدينتها في شمال افريقية لها قروء في لبنان وسواه من الأقطار العربية، وهديقه «الاستاذ» صدوق شخصية متعلقة بريم، قدم هدية كتابا لنشره فرفضه، غير أن زوجته "ريم" اقتعت زوجها رفضيا بنشر الكتاب، فأقبل الناس على شرائه، وعين مدرسا في الجامعة في باريس.

"ريم" تمارس نظم الشعر غير أن صوتها سكوت بعد الزواج لانصرافها إلى أعمالها المنزلية، ورغبة زوجها الخفية في أن تظل صدى له ولا يتجاوز شهرة، عرفها عن طريق النشر



وترفض الأم "ليلي" الحقيقة، وتؤكد أنه كان في وقت موته مع الأطفال، بينما يؤكد قسم الطوارئ أنه كان أمام المخزن في ذلك الوقت، ومات متأثراً بجراحه، وترفض الأم الحقيقة، وقد أوهمتها رغبتها الحقيقية في بقاء «بوبوبوس» إنه بين الأطفال وأنه لم يمت، في حين أنها في واقع الحال كانت تتوهم وجوده مع طفلها. تعاني البطلة من صدمة انفعالية أدت إلى فقدان ذاكرتها، لقد وجدت في شخصية «بوبوبوس» ما يخفف قسوة العالم عليها، وفي مآلقاته وغريته ما يعيد الأمل في نفسها وجعلها تتمسك بالحياة. فلما فجئها فقدم، انها عالمها الداخلي.

الكاتبة غادة السمان في القصة تركت للإنسان نافذة من الأمل تدفعه إلى الإيمان بالحياة والحب والخير، فبوبوبوس لم يمت في نظر البطلة انه ما زال يعيش شبيهاً بين الأطفال، ينشر الحب في حياتهم، ولها معنى لموته لأنه مستمر في حياة الصغار... يقول مارسيل بروس في هذا المعنى: "لا يموت الناس بالنسبة إلىنا بل يستحسون في حالة من الحياة لا صلة لها بالخلود بل باستمرارهم فيما كما لو كانوا أحياء أو أنهم مسافرون" وفي قصة «بيضة مكيفة الهواء» تلمس فيها الحنين إلى الماضي والجنود، بطلةنا فتاة عربية دمشقية تعيش في مدينة نيويورك، وتعمل في أحد البنوك منذ ثلاثين عاماً كانت في ريسان شبابها يوم عرفت حبها الأول بدمشق، وكان حبيبها شريفاً من آل السروجي، ملك نصرأ شريفاً فخماً، وبعد الخطبة... وعذبتا حماتهما بتقديم قرطين من الماس لها في ليلة العرس... يضاويز يحاكيان تصميم القاعة الكيفية لمكتبها في نيويورك، ويشاء القدر أن تسافر لإكمال دراستها بعد عقد قرانها وقبل عرسهما، ويشاء القدر أن يموت حبيبها إثر عملية بسيطة، ويخذل حبها الكبير، لم تجر على العودة إلى دمشق، وكانت قد حصلت منه... لكن عمتها أصرت على إجهاضها رغم إنها كانت شرعاً زوجته، وذلك خشية العار على الرغم من احتجاجها، فلم يبق لها ما يربطها بدمشق... وتمز الأوامر الثلاثون، وباتيتها بفتة صوت حمايتها في الهاتف تخبرها بانكسار وعجز في نيويورك، وتحب أن تراها، خففتها المفاجأة، وذهبت لتقابلها في الفندق الذي تقيم فيه، وهي تجهل سر زيارتها. لكن المعاة المفجوعة منذ ربع قرن تقول لها: أعرف أنك كنت أمانة على حبك ولدي، وقد وعدتك بتقديم هذين القرطين لكن الخطوة لم تتم، فأرجو أن تقبليهما الآن للذكرى..

وتوصيها أن تحافظ عليهما، لأنها يحتفظان بقسوة سحرية. تعود إلى منزلها وقد تجددت حياتها، تلبس القرطين، فيخيل إليها أنها يبدت بهما أصغر من عمرها، تتسام والقرطان في أذنيها، يعملها الحلم إلى حضن قاسيون وهي ترتدي البروكار صبية في السادسة عشرة من عمرها، ترى حبيبها الأول «عرفان» في حلمها، تحرق في مدينة دمشق وعرفان يصحبها، ترتجف فرحاً به، تشفق أن تمد يدها إلى جسد حبيبها فيتبدد

طيفه، يطوق عنقها طفل دمشقي من زهر الياسمين، تخبر عرفاناً أن والدته زارتها في نيويورك، وقدمت لها قرطها الثمين، يتبسم.. وينتهي الحلم الشامي.. والجرس يستدعيها للعودة إلى مكتبها البيضاوي المكيف، يذهلها أن تجد في عنقها عقداً من الياسمين قد ذبلت أوراقه.

وتنتهي الكاتبة "غادة السمان" قصتها بلغز العقد.. من أين جاءها عقد الياسمين؟؟ خاتمة مقطوعة كالحياة التي لا خاتمة لها..

تذكرنا بروايات "دستوفيسكي" .. هل غادرت البطلة نيويورك إلى دمشق؟ هل تزوجت سكرتيرها العربي الشاب؟ هل تخيلت وجود العقد في عقلها الباطن، وتوهمت أنها تلبسه مستسلمة إلى هلوسات في يقظتها...؟ لعل ذلك هو الأرجح، فقد هرّها حضور حمايتها، وحرك ماضيها دفتنت تحت طيات غريبتها القاسية، حيث المادة مقياس كل عمل، في حين بحث تصرف الحماة عذابات الروح في قلبها، ونيش عالماً من القيم الإنسانية أقنعا توازنها.

وتأتي قصة "قاعة الدماغ المخلقة" في نهاية المجموعة، فتبينها الكاتبة على صوتين يتناظر فيهما عالما الموت والحياة، ومن خلال العالمين المنظور واللامنظور تفضح "غادة السمان" كثيراً من مبادئ الطبقة الغنية، وانحسار النفس الإنسانية إلى مستوى الانطباع، فالعالية الإنسانية الممنوحة لنا هي همة مدمرة إذا لم تقبسطها مثلاً وروادعها، ويقدو الموت في نظر الكاتبة غياها جسدياً فحسب، أما الميت فله حضوره غير المنظور بيننا، بطل القصة لبناني مغرب، غادر لبنان في الحرب وأثرى هناك، في شخصيته جمعت كل الرذائل، استغل فقر أسرة لبنانية مهاجرة كان يعرفها من قبل، وأقام علاقة مع الزوجة، كان الزوج يعرف جيداً هذه العلاقة، لكنه تواطأ على خيانة زوجته التي تكبره بشراكه وأقام معها علاقة منظاراً، لكنه كان يحس بالقهر، ترصد زوجته وضبطها ذات يوم مع عشيقها الشري، فتقدم نحوه وخنقه، لكنه لم يقتل زوجته، بل أذهار عن سريير الضحية باكياً، وتواطأ الزوجان معاً وقد ألقت عالم الجريمة على سرقاة القتل الميسر، وتمثل روح الميت المخدوع وهي تراقب تصرفات الزوجين المتأمرين، تكشف الروح مقدار الزيف في سلوك "ناهد" الزوجة التي كانت تظهر لصاحبها من الحب ما لا يخطر في بال، تذهلها هدوء المرأة وجعلتها في تدبير أمر الجريمة وتحولها إلى حادث عارض، وتنقل الروح إلى بيت الزوجين لتراقب سلوكهما: الزوج «ناجي» يضرب زوجته ويعطها المسؤولية وهي تذكره بخيانتها لها مع زوج الفقيد، تعجب الزوج من أمر زوجة صاحبها في الحياة، ولا تصدق أنها خانتها وهي التي كانت تتظاهر بالظهر واللفة تنويح "ناهد" زوجها لأنه يمثل دور الزوج المخدوع،

«قطع رأس القطء والتمساح المعدني يرمز إلى شراسة الحضارة الحديثة بقيعها المادية وقسوتها على التهام الشعوب الأخرى، على أن الكاتبة وفادة السمان» تستطيع بقدراتها الكتابية المتميزة أن تخلق عن طريق اللغة والخيال قضاء قصصياً مثاقلاً، تحشد فيه الصور ويحفل بالمعارف التي تقوم أبداً على التقابل بين وضعين نفسيين أو عالَين مفترقين يقودهما الصراع: (علمتي كيف أكل الكركند بالشوكة والسكين وبقيّة الأدوات الجراحية المعقدة.. وكيف أُمِن بين العُسر والكافيار وبين السردين والصوبيون فروميّة، وفي أي درجة حرارة أشرب نبيذِي،) أو قول زوجة رثيث عنه (كلما نجحت في عملي كان ديكه الداخلي يتأزّم ويتقرّم ويصمت مكراً). أو قولها على لسان زوجة وفيق (أقرأ على التمثال الأزلي الجميل في الواجهة الملاصقة أربعة أشياء يجب أن تتراعى في المرأة: أن تعرف كيف تبدو كفتاة، كيف تتصرف كسيدة، كيف تفكر كرجل، كيف تعمل ككاتب لعني نفذت التعاليم البالية هذه كلها على مدى دعور في بيروت، أما الرجل فليس مطلوباً منه أكثر من أن يولد رجلاً).

يمثل هذه اللغة العفوية والبريرة والمبدعة تتحدث وفادة السمان، فتمتدح النص القصصي شكله الفني الجمالي الذي يعد جوهر الإبداع إضافة إلى المضامين الهادفة التي تمزج الحقيقة بالعلم والواقع بالخيال وفق منطق غرائبي ساحر.

ونلاحظ في عنوان المجموعة " القمر المربع " بغض النظر عن الغرائبية.. أن الاختيار مبني على جوهر هذه القصص، فمن المعروف أن القمر والأجرام السماوية ملكت استدارتها من جريها في أفلاكها المعلومّة التي لا تحيد عنها فهي مكررة، لكن وفادة السمان تهذب إلى أن نفس كل كائن بشري هي أشبه بالقمر الذي يجري في مداره المعلوم فإذا كانت النفس البشرية تملك توازنها.

ولكن .. ماذا يقع لو أن النفس البشرية خرجت عن فلكها المعلوم. لأنها فقدت استدارتها المحصلة من الانسجام والتوازن بين الشعور والاشعور. أو بين الوعي واللاوعي؟

إنها تغدو يسبب تمثيلها حبيسة مربع محدود لا يسمح لها بالجرى المنسجم فهي تتخطى مدارها المرسوم إلى عوالم الوهم والجنون والمرض واللامنطق، ومن يستطيع أن يتوقع ما يصيب قمرًا خرج عن مداره وتجاوز استدارته وضاع في عوالم مجهولة؟.

والكاتبة «فادة السمان» إذ تتابع رحلة هذه الأعمار التأثية تريد أن تقول لنا: كونوا أصحاء لنظروا أفعاراً سعيدة لا تتخطى مداراتها، لتتطلع إليكم العيون عند كل شروق وغروب بالحب.

لكنها تقول أكثر لعالمنا اليوم: لا ترهقوا الإنسان، ولا تدعوه يتجاوز مداراته ليغرق في التيه والعمّة ...

\* \* \*

وهو متواطئ معها، يتلفان على إخفاء جواهر الضحية المبرقة والانفاق من نفوده الوريقة. ويفصح الزوج لزوجته عن رغبت في تطلقها، والزواج من «كارمن» لاحتياز بقية ثروة القتل، فتنكر عليه أن يتزوج منها ويقتلها هي، فيرثها ويعود إليها، تذهل الروح من دناءة النفس الإنسانية. وتتمثل بشاعة صاحبها حين قبل أن يخون زوجته دون أن يدرك أنه قد يتعرض لخيانة ماثلة. وتقرر الروح أن تتحول إلى شبح وتسنك بيوت الناس لتربهم انتقاماً لصاحبها، تتجول في مدينة الأشباح المناظرة لمدينة الأحياء، فللموتى مفاهيم وملاهيهم غير المنظورة، تستعد زوجته «كارمن» لسماع تلاوة الوصية، ويرافقها إلى الحامي ناهد وناجي بعد أن قدما العزاء بالضحية التي وقعت لأسباب مجهولة كما تشير نتائج التحقيقات.. تذهل «كارمن» حين تكشف أن زوجها أوصى بكل ما يملك للجمعيات الخيرية وملاهي الأيتام والعجزة، فقد حرم الجميع المراث، وكان انتقام الروح قاسياً.. ونفاجأ حين تكشف أن هذه الوقائع التي وردت في أحداث القصة لم تكن إلا هلويسات تدور في ذهن الثري المجنون العائد من المغرب، فقد أودعه الصبح وهو يزعم أنه شبح ضحية، ويتوهم أنه يطوف المنازل، لا أحد يعلم سبب جنونه.. قيل أنه عاد إلى لبنان بعد اغترابه حاملاً ثروته الطائلة ليجد والده في مأوى العجزة يحتضن في سرير حتر، لقد هزته الإحساس بالذنب والندم، فاختل توازنه وفقد عقله.

\*\*\*

ويكتشف القاري بعد الفراغ من قراءة المجموعة أن قصصها ليست الا امتداداً لكوابيس بيروت، فهي ترصد رحلة اغتراب الإنسان اللبناني ومعضلاته في الغربة وانهايار قيمه بعد الحرب باستثناء قصة واحدة أو قصتين (وهما قصة .. سجل إني لست عربية.. وقصة .. بيضة مكيفة الهواء.. وإن كانتا تتمحوران في مغزاهما العام المتخى ذاته..) على أن تفسّر الشخصيات كأن جادا وقاسياً يسبب تباین القيم والعادات بين عالين متباينين هما الغرب والشرق.

لقد جمعت «فادة السمان» بين المتغرب والغرائبية، بمعنى أنها اصطلقت شخصياتها من الذين هزمتهم النقلة من الأعماق وأفقدتهم توازنهم. فالغرائبية في القصص ليست تصميماً عشوائياً لحالات استثنائية. وإنما هي نتائج مضملة لواقع مأساوي هو الواقع اللبناني الذي نذرت الكاتبة «فادة» له قلمها. فقصصها في غرائبيتها و معلقاتها تصدر عن الواقع وتوجهه، وتعظ وتقدم العبرة.

وعلى الصعيد الفني فإن المجموعة القصصية (القمر المربع) ترسخ اتجاه «فادة السمان» الفني في تجنب المباشرة في السرد، فالرموز التي تعج بها القصص منحت السرد إطاراً مرجعياً غنياً من الناحية الفنية والجمالية. فمسحة الخالة «بدوية» أصبحت رمزاً للموروث الاجتماعي في نفس بطل قصة



### أحمد الفيتوري \*

دخل تحت مظلة القاريء المنتج لهذه القراءة، وبالتالي اغتراب النص بالانصواء تحت نص آخر، يمكنني أن أسميه حكاية شهرزاد؛ لأن شهرزاد في ألف ليلة وليلة، غير شهرزاد المعاد إنتاجها عند القاريء الغربي، وهكذا فإن مثل هذه الكتابة تعيد إنتاج قراءة أكثر منها كتابة وإبداعا، ولهذا فمثل هذا النص، ليس نص الكاتب المبدع بقدر ما هو نص القاريء إنه لا يختلف بصورة مفارقة - عن نصوص الروايات الشعبية التي يكتب الجزء الثاني والثالث من الرائج منها، أي أنها رواية السوق رواية الآخر.

ويقول عبدالرحمن منيف «لقد ظهرت في السنين الأخيرة مجموعة من الروايات الفلكورية والتي كتبت خصيصا لقطاع معين في الغرب، القطع المسيطر على النشر والترجمة والصحافة ومنابر الاعلام، من أجل انتزاع ثقته وبالتالي اعترافه، وإذا كانت القاعدة أن نتوجه الى شعبنا بالدرجة الأولى دون أن نخجل من تخلفنا، وأن نخوض في جميع المشاكل المرتبطة بهذا التخلف فيجب ألا نظهر اعتزازنا بالتخلف أو أن نجعله وسيلة لتسليّة الآخر، لسنا غربيين أو عراقيين وليسنا امتدادا ميكانيكيا لآل ألف ليلة وليلة.

إن عملية الختان... قد ترد في سياق رواية - كما أن الاشارة الى اللواط أو السحاق إذا ورد في رواية فضرورات أساسية، لكن يجب ألا تحجب عنا المشاكل الأكثر أهمية والأجدر بالمعالجة، فقط من أجل إدهاش الآخر أو استعراض

لابد من النص للقاريء والنقاد، وإذا تمت إحالات من النص الى مرجعيته فإن هذه الإحالات إغناء لمخيلة الملقني ولخهجية الناقد، غير أن هذه المرجعية ليست النص إطلاقا.

إن نصوص «إبراهيم الكوني» تتحول بقدرته قادر (هو الناقد) - فيما أطلقت عليه من كتابات حول هذه النصوص - الى مصدر معرفي فيما يخص الصحراء والطوارق؛ فالكثير من هذه القراءات تنصب عما يكشف عنه النص من فلكلور الصحراء وأنثربولوجيا الطوارق. وهكذا، هي بحث في المرجعية: قراءة تتخلل عن النص بأن تفككه وتحيله الى مرجع.. فهي قراءة لا تضيف ولكنها تنفي النص، وبالتالي تنفي مصداقيتها كتكفد. لكنها تنطق مسكوتا عنه حول العلاقة بين هذه القراءة وذلك النص.

ثمة كتابة تحدد زاوية القراءة أو أنها مكتوبة انطلاقا من هذه الزاوية. إن الكتابة التي تحاكي مثلا «ألف ليلة وليلة» في الأدب العربي، هي في الكثير من الأحيان كتابة لقاريء معين، أو أنها كتابة لصيغة سردية تدهش هذا القاريء؛ إنها «أرابيسك» اللوحة التي تضيق عين السائح، فالسرد «الشهرزادي» الذي يهتك الأسرار بإيلاج الحكاية في الحكاية، وإخراج الحكاية من الحكاية، هذا السرد هو نتاج مخيلة قاريء غربي لآل ألف ليلة وليلة، والانصياح لقراءة مثل هذه هو في المحصلة ابتعاد عن الاستفادة من تقنية الحكاية في «ألف ليلة وليلة» واقترب أو

\* كتاب لبني.

جرائنا أمامه «إنها مجرد إشارة استدعتها القراءة الى كتابة تستهدف متلقي يكون فيها الكاتب أداة انعكاس، مرآة مصقولة تعكس وجهه الكاتب كما يتصوره هذا المتلقي، وبهذا يثي» الكاتب ذاته، ينفي ذاته.

إنه الكاتب المصور من ذاته الذي يروج تصورات الآخرين وأفكارهم عن هذه الذات.

يكتب «إبراهيم الكوني» مريثة الزوال، إنه بعيد كتابة تلك الأساطير المضادة للعار، وبذلك التماثل بالكتابة يواجه الزوال وإن هذه الروايات يرويها آخر الرواة عن الذين ذهبوا في حربهم ضد (رياح القبل) ولم يعودوا.

إنه يكتب عن آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء التي لم تبق من هذا الأصيل إلا أساطير موشومة في الذاكرة أو في كهوف جبال تاسيلى.

إن مثل هذه الكتابة تاريخ للزوال، تاريخ للامحاء ومواجهة لهما، إنها كتابة على الرمل وبارمل. كتابة العطب السداخلي تكشف عن أسرار بقيت في السر سكنت الصحراء وأصبحت يجنون هذه الصحراء. فذهبت في هذا الجنون، ضائعة بين الكثبان والسراب والقبل يعمى آثارها.

إن محاولة إخفاء هذه الأسرار أصابها الوهن يضرها للزوال لهذا أتى الكوني ابنه ابن سلطانها، لنشر هذه الأسرار في الريح وليكون آخر مقال لقبيلة رياح القبل، يقاتل الموت بالسرمد الموصول وبالكتابة لرواية واحدة متعددة الاقنعة: الخسوف الخماسية، الجوع، الجواز، التبر، نزييف الحجر، وكل رواية منها هي كتابة أخرى لنفس الأساطير، الأساطير المضادة للعار بل مراثي الزوال.

إن الزوال في رواية الكوني هو الغريب أيا كان هذا الغريب وعن أين ما أتى، من صحرايين في الجنوب أو من بلدة غريان في الشمال، والزوال هو القبول بهذا الغريب أو تداعي الجسد في مواجهته.

ولهذا يبدأ هذا الزوال متى ما انكشفت الأسرار، إن اكتشاف لوحات تاسيلي هو زوال لتسيلي لأن هذه اللوحات صارت ملك الحضارة المكتشفة، لقد فككت رموزها وانكشفت أسرارها ومن لا أسرار له لا قوة لديه، فكل ما لا يخفى عن أعين الغريب مات.

ولهذا يخفى الكوني أهدافه عن الآخرين لكي يصلها.

بدأ الكوني بالصلاة (الصلاة خارج نطاق الأوقات

الخمس) ليواجه الموت بجلال الحزن لا بالنديب والعويل وشق الخود إنها صلاة الغائب، وفي قصة «ألى ابن يبا أيها البدوي؟ ألى ابن» صرخة في شكل تقرير يتكشف الزوال الكامن في حالة البدوي الذي باع الجمل وترك الصحراء.

ثم نمت شخصيات القصص القصيرة تلك لتشكل لحمه الروايات ولتبدو شخصيات هذه الروايات كشخصيات سرابية وأصوات زائفة فهي أقنعة لتبجح، مطاردة يتعقبها الموت أو سكن الموت دفعها وإن كانت تقاتل بخناد وفروسية صحراء شرسة إلا أن سلاحها شاهد قبرها.

إن نمو الشخصية هو فنائها فهي تقاتل لكي تنس في صندوقها. نفسها، شخصيات تعطي العالم ظهورها ليظهر العطب الداخلي، لأن المواجهة عند شخصيات الكون تعني الانسحاب وتحدث بمجرد أن تخرج من صندوق الرمل الصحراء، وهكذا المفارقة (الكونية) أن الجمود هو وسيلة البقاء وإن الانسحاب هو وسيلة الدفاع وإن الصحراء هي التراس الأول والأخير هي المهسد / القبر، وإن كل دخيل على هذه الصحراء هو البقاء هو الاضمحلال والزوال. إنه غريب وكل غريب / عدو.

وعندما تشهر الصحراء الصديق العدو سلاحها الفتاك، الجفاف ويواجه بطل الكوني الموت فإنه لا يستسلم للصحراء لطعنة بهذا السلاح الخارق، إنه حين يصل البئر عاريا ولا يملك أي وسيلة للدفاع، للوصول إلى الماء لمبارزة الصحراء، فإنه يرفع سلاحه الخاص والأخر / الموت، فيرمي بجسده في البئر. إنه في مطاردته المستمعية للزوال يمسك بالزغب.

ثمة احساس عميق بالاجنوى وتاريخي بالمقم.

ويبدو الكوني ممسوسا بالحكي وبأنه راوي القبيلة، ولهذا لا يعبر الزمن أي اهتمام فهو يروي أساطير وخوارق وطبيعة جن، فيها المكان هو الزمن الداخلي للشخصيات ولهذا فللرواية بداية وعقدة وخاتمة لكن ليس للبداية مكان. وقد تكون الخاتمة في الوسط وقد تولد الاشارة حدثا من حدث فتولد حكاية وقد يستغرق الحدث لحظة أو عقدا من الزمن. إن الموت لا زمن له ولكن له شكل / مكان هو الصحراء.

إن الكوني يقسم روايته إلى أقاصيص لها مفتاح هو الخلاصة، هو الحكمة الكامنة في الفصل أو القسم، هو بيت القصيدة، وفي هذا عودة إلى الرواة الشعبيين الذين يستخلصون العبرة في الجزء الحكيم - كل ليلة - من حكاياهم.

(التبر : بالكسر : الذهب والفضة ، أو فتاتهما قبل أن يصبغا ، فإذا صبغا : فهما ذهب وفضة ، والتبر -بالفتح - : الكسر والاملاك . كالنتبر فيهما . والفعل كضرب .

والتبر : الهلاك . والمتبر : الهالك وتبر - كتحرق - هلك والحرف الثالث : حرف القاء ، مختار القاموس الطاهر أحمد الزاوي - الدار العربية للكتاب ١٩٧٨ هـ .

... قطع الوصل بحرف ضامر ...

❖ - هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرية أبلق ؟

لا ، لا ، لا . اعرفوا أنكم لم تروه ولن تروه .

بهذا المنوال-ج (التبر) وبهذه الاجابة القطعية تروى الرواية ، اننا لم نشاهد هذا المهرية الابلق ولن نراه .

فانما كانت هذه أول رواية -على حد علمي - حول العلاقة بين الحيوان الناطق (الإنسان) والحيوان الابلق (الجمال) ، فهل حقاً لم نر هذه العلاقة البتة ؟

إن الجمال هو الحيوان العربي أو هكذا وبسم في تصورات الآخرين .

وإذا لم يكن كذلك فإن الجمال هو حيوان ديوان العرب أي أننا سبق - كما في حياتنا - ورأينا الجمال بشكل ويشاكل مخيلتنا .

لم نره في صيغة سردية من قبل وبالتالي لا مثيل لهذا المهرية الابلق ، ولكن العرب صاغوا حيوانهم بأشعارهم ، منذ أن وجد العربي في الناقة ملاذ قوة غريبة .

يقول ثعلبة بن صعيّر المازني :

وإذا خلّيك لم يدم لك وصله

فانقطع لبانته بحرف ضامر

إن العلاقة بين الشاعر العربي وناقته ، علاقة القوة في مواجهة الوحدة ، والناقة كما يشير ثعلبة البديل القائم لبقية العلاقات ، أن الناقة ليست وسيلة اتصال بل هي عند الشاعر الوصل ذاته ، فالناقة هي حيوان الصحراء وفيلسوفها ، هي رمز القدرة والبقاء ، فهي الحركة والثبات وهي الصبر والغدر .

بل إن ناقة الشعر العربي هي سراب الصحراء ، معادل الشعر ، الشعر الذي هو الوجود من حيث هو قوة فاعلة والشعر الذي هو نتاج الجن فهو قوة من خارج الشاعر في نفس الوقت .

هكذا يبدو أن :

لخولة أطلال ببرقة ثهدم

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

هي حديث طرفة بن العبد عن المرأة الذي لا يحقق فكرة الصلة والاندماج قدر ما يحققه حديث الناقة ، لأن الناقة أرفع عند طرفة من الجنس وأكثر سماً من الإنسان ، فناقة طرفة هي المناعة عن الآخرين .

لكن إذا كان طرفة قد جعل من نفاقته قرينة والقرين كما تقول القواميس هو زوال الوحشة وبضوح القصد والدخول في قلب الآخر وهو المصاحب والشيطان المقرون بالإنسان لا يفارقه ، فالسؤال : لماذا وجد طرفة شبهه في الناقة ؟

يقول طرفة في معلقته :

وما زال تشرابي الخمر ولتني

وبيعي وانفاقي طريقي ومثلدي

إلى أن تحامتن العشرة كلها

وأفردت أقران البعير المعبد

إن طرفة أفرد عن القوم الذين انفرد عنهم وهو الذي كان يعيش معهم في ظواهر الأمر غير أنه ليس منهم ، ولهذا فتتمرد طرفة عن العشرة ليس هو المقدمة لأقرانه كبعير أجرب ، بل هو النتيجة . لأن لطرفة الشاعر ذاتا تنجح للانفصال فلا تقبل إلا ما تريده ، وما تريد المستحيل ، طرفة يعاني مشكل الموت الذي يغفل عنه الآخرون :

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن تفرد طرفة جنوح مواجهة مستحيلة ، فهو يرى الموت ساكناً في السكون في الارتكان والارتئان للشوابة ، والعشرة ثوابت ساكنة ، بنيت بأوتاد تضرب في الأرض .

لهذا يضي طرفة الى الطرف الآخر الى الناقة .

وإني لامضي الهم عند احتضاره

بعوجاء مرقال تروح وتغثدي

إن ناقة طرفة هي القرين الذي يركن اليه دون أن يسكن اليه ، أنه في عذو معه في مواجهة عذو يكمن في المكان ، وهي تستوعب البناء والتشييد مثل قنطرة الرومي دون أن تكونه ، إنها الملجأ الأمين الذي لا يأمن من الموت لأنه الموت ذاته :

أموّن كالوالمح الإران نصائها

على لا حب كأنه ظهر بوجد

إن الناقصة هي الوقاء والاحتماء مثل الباب المتيف المرء  
وببيت الوحش في أصول الشجر.  
كقنطرة الرومي أقسم ربهما

لتكسفن حتى تشاد بقرء

إنها قنطرة وجناح النسر، السقف المستند والظهر العالي  
وهي الكهف الذي ذكر في معرض عظام العينين. أن طرفة يواجه  
قدرا متمثلا في ثبوت الآخرين وسكونهم ويواجه هذا القدر  
بالناقصة بيت الوحش، الكهف.

على مثلها أمضى إذا قال صاحبي

الا ليتني أفدك منها وأفتدى

ويخال طرفة نفسه يمسك بزمَام الموت وهو يمسك  
بلجام الناقصة ويخال أنه في تابوت حصين وهو على ظهرها  
لأنها عنده ملاك الموت الذي يسبح به حثيثا إليه. ولهذا فناقصة  
شعر طرفة ليست من ناقصة الناس كافة إنها كناقصة صالح  
التي في عقرها الريح الصرصر غير أن ناقصة معلقة طرفة  
حمالة الموت:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى

لما تطول المرخى وثنيها باليد

### الإشارات لغة الرواية

\* الثبر تقول في القراءة الأولى أنها رواية الأبلق وأن  
الإنسان بهيمة يقودها القدر الذي يمسك بسوطه الثبر.

سندخل في حوار معها حول هذا القول وحول الكيفية  
التي تم فيها القول:

زعيم قبائل أهجار القبائل العريقة التي تستوطن جنوب  
شرق الجزائر يقدم مهرا صغيرا هو الأبلق هدية لأوخيد ابن  
شيخ امنغاستان سليل اخونخن العظيم زعيم أنجر-شيخ قبيلة  
امنغاستان في القرن التاسع عشر الذي لعب دورا رئيسيا في صد  
الغزوات الفرنسية التي كانت تستهدف التوغل في الصحراء  
الكبرى.

الهدية مهرا ابلق، رشيق، مشقوق القوام، نبيل، شجاع، وفي  
جمال متعال، فنائه كامن فيه لأنه مقدر، يسمى في صيغة  
المفردة المكتفية بذاتها في صيغة الوصف لا صيغة الاخبار.

الهدية / الأبلق رسول - مثل الدودان في رواية نزيف  
الحجر - وهو النصف الالهي الذي انقضت قصيدته منذ مئة  
عام. الأبلق المنقذ والروح التي بعثها الله، رسول النجاة، سفينة  
الحرية.

هذا ابلق الثبر الخلاص المستحيل الذي يزول بالثبر.

هذا الأبلق هو المعشوق الأول... ثم الأخير لأوخيد، انه  
السر الذي يجب اخفاؤه عن أعين الغرباء

«رأى صداقتها في الزمن الأول، قبل أن يولد، قبل أن  
يكونا نطفتين في رحم الأمهات، قبل أن يكونا خاطرا، عاطفة في  
قلوب الأبناء».

انه السر في الرواية حيث الراوي هو الأبلق وضهير  
الغائب هو أوخيد، والسر يدب بجملته اخبارية مقتضبة حول  
هدية زعيم أهجار ليدخل في متلوج لأوخيد حول الأبلق (في  
صورة السائل والمجيب)، لينتهي بالرواية لوصف دموي عنيف  
لمقتل أوخيد في لغة تستعمل المفردات الصوفية لتضيق غموضا  
شغافا حول علاقة دحية العاشقين فيها الموت». وإذا تابعا  
الرواية كبناء فنلاحظ انها دائرة مغلقة فيها، النهاية تكمن  
بالبداية وإن كان السر يأخذ مسارا تصاعديا للحدث رغم  
الانكسارات المقصودة في وتيرة هذا التصعيد، ورسم الدائرة  
كالتالي:

البداية: .. هدية ← عشق ← انفصال

الأبلق .. عشق ← مرض ← اخصاء

نذر ← شفاه ← رهن

أوخيد ... عشق ← تعرد ← جوع

رهن ← انفصال ← هدية

الخاتمة: ... هدية ← موت

\* إن الأبلق يكشف لأوخيد عن ذاته فيحدث هذا العشق  
الذي يصير انفصالا:

«ماذا ساقعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون  
الأبلق... ولقد اكتفى أوخيد بنفسه، اكتفى بالأبلق، وسنلاحظ  
أن الأطراف الأخرى أشباح الرواية وانها لا وجود لها حيث  
صار الأبلق هو الوجود، انه أوخيد. انه الجمال الذي لا  
يعادله أي جمال حتى ولو كان جمال آلهة تانيت.

وإذا كان عشق أوخيد لهذا الجمال يؤدي إلى الانفصال  
فإن عشق الأبلق يؤدي إلى المرض الذي ينتهي بالأخصاء، انه  
سلالة قدرها الانقراض.

غير أن شفاه من هذا المرض يتم بزهرة الجن، نبات  
(أسيار) أو السلفيوم كما يشير الكاتب في الهامش والسلفيوم  
نبات يشفي من كل الأمراض كما تشير كتب التاريخ وانقرض

في ليبيا منذ العصر الاغريقي وكان المحصول الذي عرقت به البلاد آنذاك أي أنه نطع ذلك العصر.

وقد أشار الى علاج الابلق من الجرب نبات أسرار الفقيه المتصوف موسى الذي قدم من المغرب الأقصى وأحد أتباع الطريقة القادرية، ويتم التخلص من آثار هذا النبات (زهرة الجن) أي الجنون عن طريق النذر للاله الصحراوي القديم الذي فك شفرته في ابجدية التيفناخ احد السحرة الأفاقة.

هكذا فان العلاقة بين اله التيفناخ والساحر الافريقي وآسار (السلفيوم) والمتصوف موسى والنذر هي التي كانت وراء الشفاء.

ولكن الثمن الأول لهذا الشفاء تيه أوخيد في الصحراء حتى يصل حافة البحر وحافة الموت ليتم انتقاذه.

لكن الابلق الذي تم شفاؤه يقدم كرهن لفك أسر امرأة وابن أوخيد من جوع الصحراء، وإذا كان عشق الابلق للنانة نتاجه الجرب فان عشق أوخيد لحسناء إيريلاد السحر والسحرة - «الصحراء الواقعة بين مالي والنيجر ونيجيريا» - يؤدي الى تمرده على أبيه الى لعنة الأب وفي «اللجنة أيضا يوجد سر» لأنها تدفع الى المنفى والنجاة في المنفى، وهذه اللعنة هي التي تستخدم سكنين الصحراء الجوع.

إن أوخيد يغطي ظهره لعاه، ففي الوقت الذي يقتل فيه أبوه على أيدي الغزاة الايطاليين يدخل الواحة التي جميع سكانها عبيد لانهم الفلاحون الذين «الله وحده يعلم ماذا يحول في رؤوسهم».

إن الصحراء تطبق حصارها بجيوش الجوع على الواحة مستخدمة أدوات فعالة .

✽ الوهي: الزوجة المقدسة ... اللاد

✽ السدمية: الدرية، الخلف «الأبناء حجاب الآباء الأبناء فناء الآباء»

المهدي المنتظر

✽ الوهم الكاذب: العار، أساطير الأولين.

وليس من فكاك من هذا الحصار إلا بالرهن، الابلق رهينة ابن أير (دودو) التاجر صاحب التبر وابن عم الوهي: الزوجة المقدسة. ابن أير يريد استرداد ابنته عمه، محبوبته بالحيلة ومن أين للبدوي أوخيد أن يعرف الحيلة: الابلق أو الوهن والدمية وأساطير الأولين: «هذا عار لم تسمع بمثله الصحراء من قبل حتى أكثر العبيد عبودية لم يبع زوجته مقابل حفنة من التبر».

إن التاجر دودو ينهي أسطورة البدوي أوخيد بهدية، حفنة تبر.

فالتاجر الايري يدفع ثمن افتكاك ابنته عمه، لا شيء بدون مقابل، فالتاجر يتاجر بجوع ابنة عمه وابنتها التي جاءت من أير مع اقاربها هربا من الجذب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة.

(الذهب هدف كل انسان منذ أن يولد الى أن يموت باستثناء الفاشلين والدرأويش).

- ولكن يقال انه ملعون ويجب الشؤم.

-ساكن ينهي أن ترهن مثل هذا المهري لدى غريب، فمثله يخفي عن أعين الغريب، ولكن ما فات مات.)

✽ الموت كامن في الهدية، الابلق تلقاه هدية، التبر تلقاه هدية بعد أن فك رهن الابلق، التبر عار، الهدية عار، العار الوهم الكاذب أساطير الأولين:

قيم الصحراء النبل والفروسية والصبر. العار ألم القلب وليس في الدنيا مفلوق أضعف من الجمل في تحمل ألم القلب.

لم يستخدم الكاتب تكنيك الحلم الا حينما واجه أوخيد الموت حيث أتاح هذا التكنيك للكاتب أن يكشف العلاقة بين أوخيد والقضاء الذي يتصل بالابدية، بالأخرة.

إن ثالث الحلم / الموت: الظلمة، السفك المهذب بالانهار، الكائن الخفي يكشف ويكشف عن ثالث أوخيد: العراء، الافق، القضاء وثالث عقل أوخيد.

الاسلام الصوفي (القادرية)، الوثنية (تانيت) قيم وترث الصحراء «في النهار رأي رسوم الأولين، كان الجدار العمودي للشعيرين مزينا بالصور الملونة».

إن أوخيد يهرب للحلم أو الحلم يأخذه اليه حين مواجهة الموت، حين كاد أوخيد أن يفرق وهو صبي «رأى في الحلم جمرات الموقد تسبح فوق ماء وفير دون أن تنطفئ»، ثم وجد نفسه يسبح بجوار الجمرات المنطفئة، فاختلط الحلم بالحقبة لما صحا من نومه، وكذلك حين ذهب أوخيد الى نصب المجوس من أجل انتقا الابلق من الجرب، في الليل، توسد الحجر ونفس، رأى الابلق يفرق في الوادي، كما يتوسد الليبيون القنماء - وحتى الآن - قبور آبائهم لأجل الرؤيا والشفاء من المرض.

✽ إذا كان التبر يجلب الشؤم فانه يجلب العار أيضا وهنا يكون لابد من القتل، إن أوخيد يقتل دودو لكي يقتل أوخيد، وموت أوخيد ليس مثله شيء، لأنه موت الكشف أي الخاتمة التي

هي رسم البداية، هدية زعيم أهجار، الإبلق الذي انقرضت  
فصيلته منذ مائة عام والذي تم إخصاؤه.

أن الموت يحاصر أوخيد في شكل رجال يكونون من أجل  
الموصول على الغنيمة وإذا بكى رجل في الصحراء طلبا لشيء  
فلا بد أن يناله يوما، وفي الجبل آخر ملاذ للخلّاص، وفي كهف  
يرى رسوم الأولين رسوم تسلي حيث يطارد الصيادون  
الودان، وفي هذا الكهف «نام جالسا ثانيا ركبتيه إلى صدره»  
نام نومة الجنين في رحم أمه.

هكذا كشف له الموت أنه عاش معاصرا، سجيناً مخنوقا  
لأنه مقطوع والويل للمقطوع أن «الحمادة الآن مطوقة  
بالفزان الطليان ينتهكونها من الشمال وقبائل أير تنتهكها  
من الجنوب»، وكشف له الموت أنه لم يحي لأن «الانسان  
قادر أن يحول حتى صحراء الله الواسعة إلى سجن أبشع من  
سجن القاشقاص التركي الذي رأى أطلاله في (أورار)، وكشف  
له الموت أن الإبلق هو الخلاص المستحيل، فأثار الإبلق هي  
التي تهدد الاعداء إلى مقر أوخيد، وكشف له الموت أنه أخطأ  
حين «أودع قلبه لدى صديق، لدى الإبلق، فلحقته اليد  
الأمّنة، يد الانسان».

إن الخاتمة هي الحلم الذي عذب أوخيد منذ طفولته  
وصباه، وعرفه قبل أن يرى بيتا مبنيا، قبل أن يزور الواحة،  
وشالوث الطم هو الظلمة، السقف المهدد بالانهيار الكائن  
المجهول.

أن الموت يكشف لأوخذ أن الظلمة هي حياته وأن السقف  
المهدد بالانهيار هو الإبلق، أما الكائن الخفي فانه يتكشف ولكن  
بعد فوات الأوان لأن أوخيد مات.

مات أوخيد مقسوما بين جملين قويين فيما أخذ ورثة  
دودو رأسه الذي «لن يستطيع إلا أن يبدأ أن يحدث أحد بما  
رأى»، لكنه الرأس الكافي لأجل أن يحصل ورثة دودو على التبر.

أن أوخيد آخر الأساطير لأن أوخيد اتخذ من الإبلق  
ملاذه والإبلق سلالة انقرضت. لقد خيل لأوخذ أن  
الجمال والحربة في الإبلق ولم ينتبه إلى أن الإبلق قبل أن  
يخصى هو آخر سلالة المهارى التي من يملكها «لن يشكو  
من نقص القيم النبيلة» ولكن من يملكها ميت لا محالة  
ومنقرض مثلها.

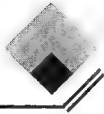
إن أوخيد لم يعط ظهره للعالم ولم يهرب من مواجهة  
الغزاة ولم ينفذ عن مهام القبيلة حين جعل الإبلق الأجل  
والأنبل بل فعل العكس لأنه بهذا الانسواء كتب ملحمة الزوال.  
لأن الصحراء لم تعد هي الصحراء ولا القبيلة هي القبيلة. لقد  
مادت الأرض تحت أقدام أوخيد ولم يكن يمكن لأقدام الإبلق أن  
توقف هذا الزوال.

\* اننا أمام عمل روائي يتميز ببنية الحكى التي تهتم  
بتفاصيل الحدث والتي - تستبعد وصف جمالية المكان لصالح  
جمالية النفس، والحكاية كبنية تتناسل كما عرفناها في ألف ليلة  
وليلة، ومن هذا التناسل يتم نسج حوار داخلي مستمر يكشف  
من خلاله الراوي شخصية أوخيد فيما يطل الرواية هو الإبلق،  
هو حوار أوخيد، لأن الإبلق هو الراوي المسكوت عنه، فالكاتبة  
في رواية (التبر) تدور حول حيوان وهي تنطق هذا الحيوان،  
الجمال الحيوان الكتوم، فالإبلق في الرواية ليس فقط بطل  
الرواية الفعلي ولا هو الراوي وحسب بل أن الكاتب إبراهيم  
الكوني يجعل منه أسلوب نسج خاصا للرواية حيث نلاحظ أن  
الرواية تخفى أسرارها عنا ولا تنكشف هذه الأسرار إلا في حالة  
تدفق فجائي يأتي به السرد كالسيل العرم و غضب الجمل  
الذي يفصح عن مكتوباته.

انه عمل يتميز بالكشف عن العلاقة بين الصحراء الكائن  
المسكوت عنه في الحدث، وبين الجمل، ككائن يسيطر على جسم  
العمل الروائي، وبين أوخيد المفعول بالكائنين.

هكذا يبدو أن الشالوث هو سمة لعمل الكوني المأخوذ  
بمعث تأنيث والمأخوذ بإعادة كتابية الأساطير التي تحكيها  
مخيلة جموحة ولكنها معقدة بزمانها، زمن الأسطورة. أن هذا  
العمل يحدد العلاقة بين الإنسان والطبيعة، الطبيعة التي  
أعطيناها ظهرنا مقابل حفة التبر.

تبقى ملاحظة أن أوخيد عاشق الإبلق يعيد أسطورة  
أمريء القيس عاشق الخمر الذي قتل أبوه وهو يماثرها فيما  
جاء الغزو الإيطالي للصحراء ومقتل أبي أوخيد على أيديهم  
يكشف أن أوخيد اللامتتى الصحراء هو طرفة العصر.



## مسرحية التراث العماني

أسامة أبو طالب \*

تهدية :

كما يهتم «الاسلام» - والذي هو ديانة الغالبية العظمى من العرب، ومحو المنهج والتفكير في الحضارة الإسلامية الشاملة الحافضة لغير المسلمين أيضا - فهو «في نظر المستشرق الغربي العنصري» - وباعتباره مسؤولا عن العقل العربي وموجها له - «ديانة ضد الإنسانية وغير قادرة على النمو والتطور أو المعرفة بالذات أو الموضوعية، كما وأنها غير خلقة وغير علمية ومتسلطة» (١).

وكيما نصل الى ما ذكرت أنه: أحد الدفوع الأساسية في وجه كل ما وجه إلى العقل العربي والاسلام؟ وعلاقة «المسرح بكل ذلك، ينبغي أن نصل الى بقية الاتهام الغربي» أو فنقل الى انسمابه المباشر على «الفن» والعقلية المبدعة له حيث يرون : أن الخلق الفني لدى العرب انما يتكون من سلسلة من اللحظات الكاملة والمستقلة في حد ذاتها، ولا يصل بين هذه اللحظات سوى وحدة العقل، وما يتخلله هذا العقل، بمعنى انعدام مبادئ التناسق والتناغم لديهم في حالة الخلق الفني» (٢).

ولكي يكتمل العرض موضوعيته، فإن هذا «العقل العربي» لا يعدم مفكرين غربيين يفسونه وأن كانوا قلة بالطبع (٣).

وهكذا - كنتيجة حتمية للتنهمة - يتحتم على «فن الدراما أن يمثل «التحدي الكبير» - بالنسبة للمبدع العربي، في استمالاته وتعذره عليه ما دام هكذا «مجانفيا» - لطبيعة عقله» منهجا و«لنصره وجنسه وأعراقه» أنثروبولوجيا. أما «الدفع» فليس غير هذا الانجاز الهائل من «الكتابة للمسرح»، وغير هذا الصف الطويل من الرائد «مارون نقاش» و «أبي خليل القباني» السوري، مروراً بـ «توفيق الحكيم» ثم «الفرسيد فرج» و «ميشائيل رومان» و «سعدالدين وهبة» و «نعمان عاشور» و «يوسف إدريس» و «سعدالله ونوس» و «دكاتب يس» و «عبدالكريم برشيد» و «الطيب

لم يعد «المسرح» ذلك الفن الاغريقي المنشأ والاصل - بحاجة الى الدفاع عن صلاحية التربية العربية له، وصلاحيته لها، منذ أن غرس «البلبناني العربي» «مارون نقاش» ١٧ - ١٨٥٥ مسرحية موليره المعروفة «البخيل» كأول نبذة هجنت لمسرح في أرض عربية عام ١٨٤٧م في «بيروت» ومن يومها وقد توالست عمليات «التجهين» و «الاستنبات» و «الألقمة» لفن «الدراما» حتى امتلأت حقيقة الفن العربي بكتابات المسرح ومفروجه وممثلوه وصانعي مناظره وملابس شخصياته وأدواته، عربيا في عرب على مساحة هذا الوطن الكبير يضبطون الى تراث هذا الفن العالمي، ويساهمون في حركته ونمائه. ويتراوح ذلك من قطر عربي الى قطر آخر حسب ظروف كل بلد وأحواله السياسية والاجتماعية والثقافية. يكره العطاء في رقعة منه حيناً، ويتقلص ويشح في بقعة أخرى أو في حين آخر. لكنه - وفي كل الأحوال يتحرك - وقد أصبح ظاهرة وكائنات حيا - ينتاب كل ما ينتاب الكائنات والظواهر الحية من عافية ونهضة زمناً ومن هزال وسقم زمناً آخر. بالإضافة الى تحوله المؤثر حي وتايض عن حال «عقل الأمة» ولقياس حساس ومصدق له «درجة الوعي» و «توسعية الهموم» و «عمق المعاناة».

يشير كل ذلك الى حقيقة هامة تمثل أحد الدفوع الأساسية في وجه كل ما وجه الى العقل العربي من اتهامات تسمه بـ «التسطيع» و «الافتقار الى الحس بالقانون» ويكونه «لا يمكنه أن يتخلى عن حدة شعوره بانفصالية وفردية الأحداث المجسدة سواء فيما يتعلق بعلاقته بالعالم الخارجي، أو فيما يختص بعمليات التفكير» (٤).

أستاذ أدبي واستاذ بجامعة السلطان قابوس.

الصدقي - في المغرب العربي - ثم عبدالرحمن الشراوي وصلاح عبدالصبور ، رائدي المسرح الشعري في الوطن العربي. المسرح الشعري الذي يمثل أرقى ما وصل إليه فن الدراما في العالم، ناهيك عن إبداعات رجال العرض المسرحي العرب من مخترعين وممثلين ... الخ بالإضافة إلى أكثر من ثلاثة أجيال من نقاد المسرح وسط جمهور يعيش ويعيش، يتقابه ما يصيب «المسرح» أن ازدهاراً وإن تأخر، لهم، إنها حياة لا يخلع عنها «المسرح» وإنما تعاني من افتقاده أو ما يعرفه من سقم وهزال !

الذي يعنيننا - بالإضافة إلى ذلك المخل الذي لم يكن منه بد- أن هذه «النبذة» المهجنة قد نعت وترعرت، وتحوّلت الزمرة إلى حديقة، والحديقة إلى روضة كبيرة أصبحت هي المسرح العربي واقعا وحقيقة ووجودا. وأن هذا المسرح العربي قد تنوع واغتنى شاملا كل «الأشكال» و «المذاهب» و «الاتجاهات» - مكوّنا حركة مسرحية تتبدع وتستلهم وتقنن، وتعود تمارس التأثير والتأثر ضمن «منظومة جدلية» فاعلة - مؤثرة ومتأثرة، ترتبط بالحركة الكلية للمسرح العالمي - وفي نفس الوقت تتشكل متخذة ملامحها الخاصة وهويتها المرتبطة بآسائها والمهجرة عن شعب ومهوم ومواقف بما يعني «تمايزا» و«شخصية» تبلورت - كما أسلفنا - في بقعة من بقاع «الوطن الكبير» وتأخرت عن الظهور في بقعة أخرى على خريطة الكلية، إلا أن بشارتها أخذت في الازدهار لا تترك مكانا إلا ويفغره ضياؤها تتألق في «المغرب العربي» وفي «المملكة العربية السعودية» وفي «السودان» وفي «اليمن» و«الكويت» وفي «دولة الامارات العربية» - وتبذل لها الجهود المخلصة ويعد لها الطريق، وتوفر الامكانيات ضمن حركة التطوير والتحديث والنهضة في هذه الأرض العربية. «سلطنة عمان» التي استضافت هذه الندوة/ الحدث ضمن أحداث عام التراث ١٩٩٤ وقد كرس هذا البحث لدراسة استغلال التراث العُماني الأدبي والفني، استغلالا مسرحيا بمعنى جعله «المادة الخام» و «منجم الإلهام» للمسرحي العُماني الذي يقف على «أرض» غني متنوع متجدد وأصيل في تجسيده لعقل شعب وإبداعه ومواهبه وطاقتاته الخلاقة في إطار بلورته للهوية والشخصية القومية.

وفي سبيل ذلك ترتكز هذه الدراسة والمكتفة على محورين أساسيين للبحث: المحور الأول هو: تعيين التراث العُماني الصالح للتعامل مسرحيا. والمحور الثاني وموضوعه: طرائق استغلال أو تصنيع هذا التراث بمعنى مسرحته مرتبطا بكون المسرح حدثا اجتماعيا<sup>(١)</sup> يختار شكله وأسلوب عرضه وتقديمه. أما ما يهدف إليه، فهو تسليط شعاع من الضوء سرجي وقوي على كنز الموروث الأدبي والفني العُماني - وعلى التاريخ أيضا بوصفه ضميرا وذاكرة - وفي جميع أشكالهم الرسمية والشعبية

معتمدة كانت أم شفاهية بغرض انشاء مسرح وإحياء حركة مسرحية بكل أبعادها وغناصرها. حركة ليست غريبة عن الواقع، وإنما خارجة من بين ضلوعه، تتجلى «الماضي» باعتقادها «أبوسنة» في حين تتخذ بنوتها ونسبتهن إلى موقفا نقديا مشروعا تجاهه. موقفا لا يعتقد قداسة وقائمه أو نصوصه وشخصياته بقدر ما يؤمن بشخصية التواويل والتفسير والتحليل والمقارنة وجدوى التمثيل والاستهداء ابتغاء منهج المستقبل. ذلك لأن الماضي هو ذاكرة الحاضر، أما المستقبل فهو حلم الواقع .

وهكذا يستمد التاريخ - بما عنيته، وتتخذ المادة الفولكلورية من سير وملاحم ويطولات - فعاليتها، بل ويمكن اعتماد هذه الفعالية وإقرارها في وجدان شعب يؤسس قواعد وعلامات حاضرة في أرض صلبة من «صنع الأجداد» صاعدا ببناؤه إلى آفاق من مستقبل لا يعرف للانطلاق حدودا. متحقق بذلك هدف التربية المسرحية والتعليم المثالي مقترنا بالتمتع - متعة الفن - إبداعه، وتلقيه بما يجعل ذلك من أمكانات للتأثير والتطوير كبيرة وفاعلة نشطة تبدأ بالفرز حتى تشمل الإرادة الوطنية بكاملها، متبعة بها عن أي نوع من «الاعتراق» المعوق والمثبط لمركبة التاريخ المتواترة النشطة البناءة ومتجاوزين شر تعرق نفسي واجتماعي سائى منه الإنسان والمجتمع الغربي في رحلته الطويلة نحو الثبات والاستقرار. وذلك لأن قويا دينية وإنسانية عميقة ومتجددة سوف تثبت وتصون وتحمي تماسك العقل والنفس والروح.

## أولا مفردات التراث العُماني

يمثل البحث عن التراث العُماني، إزاحة للستار عن ماضي عمان، وعن علاقتها بجيرانها عبر التاريخ، وعن دورها الحضاري قبل الإسلام وبعده. ويعني آخر يتجه إلى الكشف عن هوية عمان، وعن شخصيتها وعن دورها في المنطقة سواء في عمق الصحراء التي تربطها بالخليج واليمن والحجاز، أو في عمق البحر الذي يربطها بأفريقيا والهند وبارس والصين. وهي بهذا تكمل الدائرة التي تجعل من بلادنا العربية مركزا لكل الحضارات في العالم القديم كله... فعمان إذن بدورها البحري الرائع من التاريخ ومنذ أعماق أعماقه اكملت الدور الذي قامت به منطقة الشرق الأدنى حضاريا وتاريخيا.. وهي شريك بلا شك في كل ما قام فيها من حضارات سواء عند الطرف الشرقي في منطقة ما بين النهرين من حضارات بابلية وآشورية وأكادية أو ما قام فيها من حضارات على الطرف الشمالي من حضارات كنعانية وفينيقيّة. أو ما قام فيها من حضارات عند الطرف الغربي من حضارات فرعونية وهلنستية، أو ما قام فيها من حضارات عند الطرف الجنوبي الغربي من حضارات حميرية وسبائية.. هي شريك - لا شك - في كل هذا، كما هي شريك أيضا في الثورة الإسلامية الكبرى التي قامت في وسط الجزيرة، وقدمت للعالم كله الحضارة الإسلامية ذات الطابع الديني والثقافي والحضاري معاً<sup>(٢)</sup>.

فتدب فيها الحياة عندما تتحول الى «مسرح».

هكذا يستطيع الكاتب العماني أن يهذو الهذو نفسه، وليس فقط باتباع «الأسلوب التقليدي» للكاتب المسرحية، وإنما باتباع الصيغة الملائمة لبيئته ومجتمع وناسه، وباعتبار المسرح - كما أسلفنا - حدثاً اجتماعياً، ويعتد «الجمهور» عنصراً أساسياً لا يتم المسرح بدونَه من أجل صنع مسرح يقوم بتغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً «على حد تعبير سعد الله ونوس»<sup>(٨)</sup>. ولأن يتحقق ذلك أيضاً إلا عندما يتمتع الكاتب المسرحي بما يسميه ت.س. اليوت بـ «الحس التاريخي» حيث يشعر الشاعر الكاتب بأن أجداده الموقى لا يزالون يهيمون فيه، وحيث تتصل «التقاليد» tradition بـ «الموهبة الفردية» Individual talent فتؤثر فيها، وتوسع لها كتاباً في سلسلة اتصالها<sup>(٩)</sup>.

المصدر الثاني للكاتب المسرحي.. هو «الأدب الشعبي».

التاريخ في مدونه «الفلوكلورية» مصاغاً في «سيرة ذاتية»، و«ملامح بطولية» أو «مرد شفاهي» يحفظ ويروي غناء وروا القبايل ما يتكلم به «الذاكرة الجماعية» من روايات الفروسيّة والفرسان، وأمهات الحرب وحروب التحرير، وللمنازلات مسرودة بلسان شعبي صادر عن مخيلة ثرية وخيال لا تحد انطلاقته حدود. خيال لا يعتمد الواقعة التاريخية بحقيقتها وإنما يتجاوزها منطقاً من أسرارها مفضلاً إياها عن مستويات من الأمنيات والطمع صانعة شخصية «البطل الشعبي» محملاً إياها بجدان شعب بأكمله يجالعا منه أميناً على أمنياته ومضجوه وعذابه وهمه، حين يختاره شاعراً فارساً عاشقاً للحرية والعدل، أو حين يختاره «سندباد» في رحيل دائم مصاحب للبحر وملاحاً لأهوال المرح ضارباً في عوالم غامضة من المجهول بينما هو يحمل أرضه وأهله بين جنبيه لا ينسى حلمه بأنه يوماً اليوم يهود. وسوف نضع «ملحة مالك بن فهم» كما وردت وذكرها بشكل من طريقة أمام الكاتب المسرحي العماني سواء كانت تاريخية معتمدة أو شعبية قد أضاف إليها الخيال، وسوف نذكر «سندباد» - الذي هو ابن للخيال العماني - مادة أمه - وعلى سبيل المثال - يتناولها دون التقيد بأي إطار مسرحي غربي، ودون أن يصادر على ابتكاراته فيقيدها بأشكال مسرحية مكررة، بل أن عليه أن يمارس حرية الكلمة في «التجريب» بأشكال مختلفة، «لغة شكل» يبشر بها تجربته المسرحية الخاصة حيث سيصل لا محالة إلى ابتناع أمثال الأشكال المعروفة، بينما تقوم التجربة الحية بتحديد اختياره، وكذلك حصيلة التفاعل اليومي مع الجمهور: مستواه الثقافي، ونقط تفكيره، وأنواع استجاباته.. ولدى هذه الحركة أثر غني من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكن الاستفادة منها وهي حتماً تستشقيده<sup>(١٠)</sup>.

يحمي كل ذلك ويسانده «حامل التراث» أي ابن البلد الأصلي نفسه الذي يمارس موروثه الفلوكلوري ممارساً تلقائياً، وإلقل ظل حتى الآن يمارسها - سواء في استخدام أدوات البيئية في صناعاته، وفي ممارسة بقايا عادات وطقوس

وهكذا فقد أثر الموقع الجغرافي المتميز في صنع التاريخ، وتشكيل الإنسان الفاعل الخلاق / صانع التاريخ في نفس الوقت بما حقق ثراء إنسانياً حملت به الخبرة البشرية واتخذته صفة لها وهي تمارس فعل الحياة به ما يعجزه أصحاب الفن وأصحاب الاجتماع ثراهم يحتاجون إليه في النظرة إلى الإنسان، الإنسان من خلال الحدث، والدراسة الجادة لتحقيق هوية الإنسان في عمل، الذي هو شريحة من الإنسان العربي بوجه عام. والمؤرخون العمانيون لم يخالفوا في منهجهم منهج المؤرخين العرب الذين احتفلوا بالقصص والشعر، والذين احتفلوا بمجالات البطولة ينقلون أحداثها ذات الطابع الدرامي، والذي زانه الخيال، وحفل بالحبكة والحركة معاً. فهم في هذا جزء من الكل، وزاوية من صورة التاريخ العربي بصفة عامة. وإن زادوا عليها هذا الموقف المتعاطف الوجداني<sup>(١١)</sup>.

«التاريخ» إذن هو مصدر ينبت إليه من حيث هو كتاب التراث عامة، ومنهج التجربة الإنسانية المخبوة وفي ثنائيا صفحاته. وهو بذلك أول ما يقدم للكاتب المسرحي مادة لعمله. غير أن التاريخ وإن تميز، وعلى ذلك فهو يحتاج «كاتب المسرح» بقدر ما يحتاج الكاتب أيضاً حيث يمارس فيه فعل الانتقاء يختار من وقائع، وأحداث، وشخصياته، فيفيد تمثله وعرضه بأدواته هو حيث ينقله من حالة السرد بلسان القاص / الروائي، إلى «حالة الفعل الحياتي المعاش» والتي هي «العرض المسرحي» بحيويته وفعاليتها وديناميكية وتطوره ونموه وهو بهذه «العالية» التي لا بد أن تتصف بموضوعية العرض - إنما يثبت له وجهة نظر وزاوية تتناول وعالم من المعنى. وتكني نظرية واحدة، وإطلاع أولي على أمهات كتب التاريخ العماني أمثال «تطعة الأعيان بسيرة أهل عُمان» - للعلامة المحقق نور الدين بن حميد الساسي، بجزءيه و «تاريخ عُمان» - من تأليف. ويندل فيليبس، كي يضيء الماضي ويرتض بالحركة وقد دبت فيه الحياة أمام عين الكاتب المسرحي وقلمه. هذا بالإضافة ما مصادر أخرى عن فترة قبيل وبعد الإسلام<sup>(١٢)</sup> ونود نذكر هنا سيرة «بني أزد» وتفرعيتهم ومراحل انشاء الدولة اليوسعيدية بوقائعها الحية النابضة كمجرد مثال من كثير متعدد، ذلك لأن عملية التفتيق عن «الدراما في التاريخ» عملية أصالة التاريخ المسرحي نفسه، منذ أن قدم «إيسخولوس» مسرحيته «الفرس» في عام ٥٠٠ قبل الميلاد مثبته أهمية التاريخ كمصدر من مصادر الكتابة للمسرح، ثم تلاه من بعد ذلك: «شكسبير» و«بده» و«كورني» و«راسين» في القرن السابع عشر أو ما يمثل عصر النهضة الفرنسي «أما تراثنا المسرحي العربي» فيبدأ تعامله مع التاريخ من «مسرحية أبي خليل القباني»، «أبو الحسن المفلح» سواء اعتمد مادتها من التاريخ أو من التاريخ الشعبي من قصص ألف ليلة وليلة. إلى أن كتب أحمد شوقي مسرحياته «فقيز» و«مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى» مروراً بكتب آخرين حتى «وسليمان الطلي» لالفريد فرج والنسر الأحمر «صلاح الدين الأيوبي» الجديدة لعبد الرحمن الشرقاوي، وتناولت «محمود نيا» وسعد الله ونوس الجديدة للمادة التي يقدمها التاريخ صامتة



## ١ - الاستلهام:

ويعني معالجة "القضية" التراثية أو الـ motif التراثي معالجة حرة وبإقصى حدود الحرية المتاحة للكاتب أو "المعالج الدرامي" Dramaturg، حيث لا تؤخذ «الفترة الزمنية» أخذاً حرفياً بوقائعها وأشخاصها - من التاريخ مثلاً وإنما تصبح «الواقعة» أو «الشخصية» مجرد نواة لمهلهة للعمل، أو ربما تحولت «الفترة الزمنية» إلى «خلفية الاستلهام» وهذه والعنصر المؤثر للخلق الفني، فيشير العمل في هذه الحالة إلى «عصر» وإن لم يعالج أشخاصاً حقيقيين، وإنما مبتدعون تماماً كما قدم «عبدالرحمن الشوقري» ذلك العصر الملوكي في مصر، من خلال «مجموعة الفتيان» مهريان ورفاعة، مستلهماً تقاليد الفتوة في هذه الفترة، بالإضافة إلى أخلاقيات الشعراء الصاعليين، وربما عن النقاد أن يتذكر الشاعر المصري الشعبي، ابن عروس باعتباره «فتى الفتيان مهزان» في المسرحية. وأيضاً في مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم، ذلك هو الاستلهام «غير المباشر».

أما الاستلهام المباشر فيجلبنا على مسرحية «الوزير سالم» بغالبية أشخاصها الحقيقيين - مصريين وفرنسيين - مع الاعتراف للكاتب بمساحة الحرية في التناول حين يؤول ويفسر ويطل ويكشف الدوافع بالطبع.

## ٢ - الأعداد المثلثية:

ويعني به هنا خمس حالات:

الحالة الأولى: وهي تحويل المادة الأدبية من جنس أدبي - هو الشعر في شكل القصيدة الغنائية المحتوية على فكرة صالحة درامياً، أو القصة القصيرة أو الرواية - إلى جنس آخر هو «الدراما» بكل ما يتطلبه ذلك التحويل من شروط وما يقتضيه من «صنعة» حفاظاً على «روح النص الأصلي» وعالم معناه.

ومنضرب مثلاً بذلك (أعداد أمينة الصاوي) الشهير لقصص نجيب محفوظ في «الثلاثية» وأعداد آخر جيد حديث قام به الكاتب السوري «وليد إخصاص» لقصة الكاتب التركي «عزير نيسين» في مسرحية «البحث عن طريق الحادي»، وقبل ذلك كله أعداد «البر كامي» لمجانين ديسونيفسكي وأعداد روايات «كازنتراكس» للمسرح. أما الحالة الثانية: فهي تصنيع مسرحي بحث لمادة تاريخية أو أدبية أو فولكلورية غير مصنعة مسرحياً في الأصل، حيث يدخل ذلك في باب «التأليف الدرامي» سواء قام به كاتب فرد، أو وجماعة «مسرح» في «ورشة عمل».

يتطلب ذلك على تناولات كثيرة دخلت في باب «الحياة المسرحية» Living Newspaper حين تستخدم التاريخ أو مادة التراث - أو في «المسرح الوثائقي» وفي كل حالات «التمسرح» العربي المشابهة لدى الطيب الصديقي، وعبدالكريم بريشيد، وسعد الله ونوس، والفريد فراج مثل «زينة النساء» و«حلاق بغداد»، إلخ.

«ظفار» وحدها إلى جانب رقصات الطنبورة والصمبورة والبساير والميدان في «الشرقية» على سبيل المثال أيضاً، كما تعرف «مسقط» وتمارس رقصات البحر، مثل الدمية والليو، والمالد، إضافة إلى رقصة «الرجلة» التي تعرفها كل بلدان السلطة وتمارسها باستثناء ظفار.

هناك أيضاً احتفالات الأعراس، و«قة» «رابية العروس» التي تتم في «ليلة الحنة» بما خرمها وشموعها و«حجلة العروس» و«حجلة المعرس» بطابعها الكرنفالي، وبالمثل فإن ل«الولادة» طقوسها بدءاً من لحظة الوضع إلى التسمية إلى يوم الحقيقة، ثم الغسيل بعد أسبوعين وثلاثين يوماً وأربعين يوماً بالسدر والطيب.

فإذا انتقلنا إلى طقوس الحزن الشعبية، وجدنا عالماً غنياً بمفرداته وأجواءاته، ولناخذ على سبيل المثال تقاليد «العودة» وطقوسها حيث يختلف لون لباس الأرملة مباشرة بعد فقد زوجها ما بين الأسود والأبيض في بعض المناطق، وما بين الأخضر ترتدي «المرأة المعتدة» في ظفار باقية في منزلها لا تقارقه لأربعة شهور لا تقع عينها فيها على رجل، ولا تستمع إلى إذاعة أو تلفيزيون أو خلافة، وتتكدف صورة طقس الحزن هذا وينطلق المسارح على «المعتدة» في منطقة «مرباط» أكثر حيث تنوح هذه «المرأة الفخراء» وهي مصبوغة «بالبنية الزرقاء» - ملابس وجهها كذلك - وتظل تعدد بنواح محفوظة ومرثلي لا تنتهي لمدة شهر يكامله من عدتها بعد الوفاة مباشرة. وفي ولايات أخرى كانت المرأة المزملة تسحب إلى البحر مباشرة، يسميها نسوة وهي مغطاة العينين لا ترى بالمرءة، إلى البحر لفصلها بعد انقضاء العدة ربما رمزاً إلى صديقتها إلى الحياة الطبيعية وفي البيت يحادها رجل ليس من مسارحها إعلاناً بانتهاء الحظر الطقسي المفروض.

والجدير بالذكر أن لكل هذه المظاهر الاحتفالية وطقوسها الخاصة وأنماط أدائها الحركي وخطواته المحفوظة أن كانت رقصاً وأغانيه وأشعاره أن كانت أمراً أو مآتم وفي رقصة «الدار» يقوم الشاعر في الوسط بين صفى الرجال والنساء المتقابلين بتلقين الأشعار لكل طرف كيما يرى إلى الآخر، في «طقس التفاخر الحي» هذا. وإلى جانب كل ذلك فلا يزال في الجعبة الكثير مثل طقوس الوشم، و«وشم العروس» بالناث، واحتفالات الذكر الوثني «المالد» التي سبق ذكرها، و«الزارة» بمعفومها السيكلولوجي التطهيري pergeion وما حوله من «طقس الخرافة» التي لا يهم «رجل المسرح» منها غير طابعها العرضي performativity، وتوافر «عنصر الفرجة» القابل للاستغلال مسرحياً، أو لتصنيع من العروض يدعم ذلك بلوحة غنية الطرز والألوان من الملابس العمانية والموسيقى العمانية والغناء العماني لا ينقصها غير «التناول» الخبير.

وستتناول الآن أشكال هذه المسرحية المستخدمة في تصنيع التراث للمسرح وإعادة للعرض وأولها هي:

## الحالة الثالثة : الاعداد بمعنى الاقتباس .

وهو تعديل النص المسرحي وتحريكه والانتقال به ليس فقط الى مجرد لغة أخرى، غير لغته الأصلية - حيث يسمى ذلك «تصديره» أو «تعمينه» أو «تصريبه» على العموم - وإنما الى بيئة أخرى، جديدة غير بيئته الأصلية، بيئة تحمل خصائص أخرى ومناخا آخر. بحيث لا يشعر المتفرج بقرباية العرض عنه وإنما بكونه متفاعلا مع ما يسميه «سعداه ونوس» بالمزاج الاجتماعي «كاسرا غربة المكان، والعادات، والأسماء» لكي لا يثبط التفاعل المنشود عند المتفرج.

هكذا أعيدت كتابة «بخيل مولير» مرات ومرات وبلغت متعددة في العالم وشعوب أخرى غير شعب مولير، وهكذا اقتبس سائر الطرديات و«نجيب سرور» أوبرا الثلاث بنسات موسعاده ونوس نفسه، كيف تخلص السيد موكينبوت من أمه.. الى غير ذلك من أعمال كثيرة متعددة يحفل بها المسرحان العالمي والعربي بالمثل. أو أن يتم شيء آخر أشبه بفن، المعارضة في الشعر العربي وهو إبقاء المكان والزمان والحدث والأسماء كما كانت عليه في نصها الأصلي - من أي لغة كان - ثم إعادة كتابته باللغة العربية الفصحى وإنما مع تفسير آخر من الكاتب الجديد. لتفسير يغير فيه الدوافع، ويبدع بناء الأفكار وعالم المعنى. غير أننا هنا لن نكون - في الغالب الأم - إلا أمام تقريب لأسطورة يونانية من مقتواها، كما فعل الحكيم وعلى أحمد باكثير في تناولهما لأسطورة أوديب، أو به الأخرى مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس، برفع أكساف العمل «روحا إسلامية» هي في الحقيقة لا تستقيم معها، ولا يستقيم معها. إذن فإن تعاملنا مثل ذلك إنما يفترض مسلمة خاطئة ألا وهي «التصال الشكلى عن مضمونه» أو «روح النص عن هيئته وجسده»؟! وتلك هي المعالجة الخامسة.

فإننا كنا أمام مثل هذه المعارضة، فلنفلق لنأخذ ذلك فقط أما نطوئ النص، وتكليفه مع «مزاج شعب» و«روح أمة» فليكن بمنطق الاعداد / والاقتباس، السابق ذكرهما.

وهكذا ينسحب ذلك كله على الأدب العماني والتراث العماني إن أردنا أن نخلق حركة مسرحية وننشطها في هذه البداية الحديثة والتي مكنت لها الدولة بالفرق المسرحية المتعددة، وبمسرحيين متعلمين، وبجهان تعليمي أكاديمي يمثل قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب - جامعة السلطان قابوس. من حيث هو ومعمله لتفريخ الهوية المدعومة بالدراسة.

ويستجيب ذلك أيضا ليس على مسرح الكبار فقط وإنما على مسرح أو مساحر للطفل تستغل مادة التراث الشفوية والحكاية الشعبية المثيرة والخرافة ذات المغزى الأخلاقي، والقصص للديني في محاولات وتجارب لإغناء عقل الطفل العماني وخياله وتزديد من

ارتباطه بالأجداد - عطلهم وأبداعاتهم، فإذا نحن في النهاية أمام مسرح للتراث وقد تكون ليس غريباً أو مقحماً يدعى الانتماء بينما - في هذا واقع - ينتاب الاغتراب والغربة والانفصال عن «هم» المواطن وحلم الوطن وإنما مسرح عاكس للحساس والنضج وحامل للقسمة والملح والوجه وذلك هو إذن المسرح من التراث أو بالتراث.

## قائمة المراجع

1. Gibb, H.A.R. Modern Trends in Islam P. 5-7 University of Chicago Press, Chicago, Illinois 1945.
2. Grunebaum, Gustave von, Modern Islam: The search of Cultural Identity, New York, Vintage Books, 1964, p.55:
- وانظر أيضا  
Hans Heinrich Schaeder, Der Mensch in Orient und Okzident S. 114, 116, 117, 118. R. Piper & Co. Verlag, Moenchhen.
3. Gibb, H.A. R. P. 1X
4. Nicholson, Reynold A. The Mystics in Islam, London, reper, 1952.

٥ - كما يسميه الكاتب المسرحي سعداه ونوس في بيلئات مسرح عربي جديد  
٦ - غورشيدي فاروق، ص ٢٢ - ٢٤. في بلاد السندباد، دار الهلال ١٩٨٦.  
٧ - نفسه، ص ٥٢.

٨ - راجع نظرية تاريخية على المصادر العمانية - الرواس. عصام دكتور - مطبوعات وزارة التراث القومي والثقافة العمانية ضمن سلسلة الدراسات، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

٩ - ونوس. سعداه، ص ٢٦ أخرج السابق.  
١٠ - البهوت، د. س. التقاليد والرمزية الفردية. ضمن. ثلاث مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: د. لطيفة الزيات، الإنجلو القافرة، ١٩٦٦م.

١١ - ونوس. سعداه، ص ٢٨ نفسه.  
١٢ - غورشيدي. فاروق، ص ١٣ نفسه.  
١٣ - نفسه ص ١٩٢

بالإضافة الى التصوص المسرحية الوارد ذكرها في البحث - مراجع في التاريخ

العماني : من مطبوعات وزارة التراث القومي والثقافة العمانية

- ١ - بورتام. توماس. البلاد السعيدة
- ٢ - عطور. سعيد عبدالقادر تاريخ أهل عمان.
- ٣ - سافري. تيم. رحلة السندباد.
- ٤ - فيليبس. دونالد، رحلة إلى عمان.
- ٥ - السبائي. سالم بن سعود، عمان عبر التاريخ.
- ٦ - العنزي، سعود بن سالم، الفنون الشعبية العمانية.
- ٧ - سعيد بن سلطان. سالة، السيدة، مذكرات أميرة عربية.

\*\*\*

# حول مفهوم «القطيعة الإستيمولوجية» في الفكر والحياة

هاشم صالح\*

فيه القطيعة عمياء تماماً: أي بلا مقدمات ولا أسباب، والواقع أن كتاب توماس كهن "Thomas Kuhn" الأمريكي كان قد صدر قبيل كتاب فوكو بقليل، وذلك تحت عنوان: «بنية الثورات العلمية». وفيه يتحدث أيضاً عن أشياء مشابهة ويبلور مصطلح الباراديغم "Paradigme" الذي يشبه إلى حد ما مصطلح الإستيمية لدى فوكو. فالباراديغم هو باختصار ثراث البحث السائد أي النظرية العلمية السائدة في بيئة علمية ما وزمن ما، ولكن هذا الباراديغم سرعان ما يتشقق ويتلخس بعد أن تظهر صعوبات شاذة (anomalies) لا يمكن تفسيرها عن طريقه أو بواسطته، وهكذا تحصل الأزمة أو التوتر المؤدي في نهاية المطاف إلى انهيار الباراديغم السابق الذي سيطر بصفته حقيقة مطلقة طيلة فترة طويلة على عقول الباحثين لكي يحل محله باراديغم آخر جديد، وهكذا دواليك... إذن التشابه واضح مع نظرية فوكو، بل إن البعض يعتبرون فوكو متأثراً من الناحية الإستيمولوجية بتوماس كهن. وهما يصنفان عادة في خانة «الإستيمولوجيين اللاعقلانيين» بمعنى أن هناك إستيمولوجياً عقلانية / وإستيمولوجياً لاعقلانية. وبما

١ - أثناء اشتغالي على فكر ميشيل فوكو قبل عدة سنوات سحرت بفكرة القطيعة في ساحة العلوم والمعرفة، وربما في الساحات الأخرى أيضاً.. والشئ الذي جذبني أكثر لدى فوكو (خصوصاً في «الكلمات والأشياء») هو عدم تفسيره لها. فالقطيعة تحدث هكذا كضربة السيف وتفصل ما قبل الشئ / عما بعده إنها حدث بكل ما للكلمة حدث من معنى: أقصد معنى المباشرة والصدفة، والغدر، والمفاجأة. هكذا راح فوكو يتصور تاريخ الفكر في الغرب على هيئة قطيعات مباغطة تنقفز في فراغ التاريخ دون سبب معروف، أو تبرير واضح، أو مقدمات تمهيدية. ومن هذه الناحية تناوله المفكرون بالنقد واعتبروا أن الضعف الأساسي لهذا الكتاب العملاق يكمن هنا. وقد حاول فوكو تدارك هذا النقص والرّد على الإنتقادات التي انسلت عليه من كل حذب وصوب في كتابه التالي:

«أركيولوجيا المعرفة» فقد عدل فيه من مفهوم «الإستيمية» أو نظام الفكر، وحاول إقامة الجسور والعلاقات بين نظام الفكر السابق واللاحق بشكل لا تبدو

\* كاتب سوري مقيم في باريس.

الأنظمة العلمية أو النظريات العلمية) المتناحية، ويعترف بأنه يمكن التأكيد على أن النظرية اللاحقة (أي الجديدة) «تحتوي» بشكل ما على النظرية السابقة (أي القديمة)، فيما تسطو عليها وتتجاوزها، بمعنى أنه ليس هناك من قطعية مطلقة بين القديم والجديد، (ص ١٢٥). والاستثناء الوحيد الذي يضرب (أي غاليليو) ليس استثناء في الواقع، لأنه إذا كانت ثورة غاليليو قد ألغت كلياً الإشكالية التي بنيت عليها نظرية أرسطو بالذات، فإن ذلك عاكس في رأيي أن ميكانيك غاليليو هو عبارة عن باراديفم أولي قد حل محل التصور الأرسطوطاليسي بطريقة مختلفة عن الطريقة التي حل بها نيوتن محل غاليليو، أو أنشتين محل نيوتن، (عدد الإستمولوجيا، ص ٢٤٦).

هكذا نجد أن جيل غاستون غرانجييه يعترف بقطعية كبرى واحدة في تاريخ العلم هي تلك التي حصلت في لحظة غاليليو ونظر لها ديكرات فلسفياً. وأما القطيعات التالية فلم تكن إلا قطيعات صفري (إذا جاز التعبير) داخل إطار القطيع الكبرى للعلم الحديث. وهذا ما أكد في غرانجييه في مقابليته معه والتي ذكرتها أثناء الحوار مع رشدي راشد. فغرانجييه لم يغير رأيه إذن، لم يتحول عنه..

مهما يكن من أمر فإن هدي في كل هذه المقالة هو التنبيه إلى خطورة مسألة القطيع / أو الإستمرارية ليس فقط في تاريخ العلوم البحتة والإستمولوجيا وإنما أيضاً في ساحة الفكر والعلوم الإنسانية. فنحن نريد أن نطرح مشكلة القطيع العرفية أو الإستمولوجية لأول مرة في تاريخ الفكر العربي والإسلامي. نريد أن نبين على أن البشر لا يعيشون كما هم عليه طيلة مئات السنين، وإنما تطرأ عليهم في لحظة ما من اللحظات متغيرات جديدة تجبرهم على الإنقطاع عن ماضيهم بشكل ما والنحو باتجاه آخر، أو توليد صيغة جديدة للوجود (هذا على الرغم من الحنين الرجعي للماضي، وعلى الرغم من الرغبة في معانقة الماضي حتى نهاية الدهر) وهذه القطيع ليست خيانة للماضي كما يزعم بعضهم ولكن التساير هو التاريخ، ومفهوم القطيع يشكل جزءاً من مفاهيم التاريخ أو ظواهره الأساسية، وينبغي أن يعترف بها الفكر العربي الإسلامي يوماً ما فالواقع أن القطيع حاصلة اليوم على مستوى الواقع أو قل هي في طور الحصول (في

أن فوكو متأثر فلسفياً بنيتشه، فإذا من السهل إتهامه باللاعقلانية.. واعتقد أن جيل غاستون غرانجييه ميال إلى هذا الرأي ولكن المشكلة هي أن عالماً رياضياً كبيراً اسمه «رينيه توم» لا يشك أحد في عقلانيته يحيي به «نظرية الكوارث» التي لا تبدو بعيدة جداً، في مضمونها الفلسفي، عن نظرية كهن. بل إنه لا يتردد عن إبداء إعجابه بنظرية الباراديفم على الرغم من انتقاداته وتصحيحاته لها. وهذا بعد ذاته يشكل أزمة لأصحاب تيار «الإستمولوجيا العقلانية».. ونلاحظ ذلك جلياً واضحاً في العدد الثاني من مجلة غرانجييه «عصر العلم»، وكله مكرس للإستمولوجيا وهذا العدد الهام يحتوي على مقالات عديدة تتناول نظرية الكوارث لرينيه توم، وتتعرض بالتالي لمسألة العقلانية – اللاعقلانية في مسار العلوم. (واود بهذا الصدد أن أحيل إلى مقال «العقلانية والتقدم» من مجلة مقالات أخرى، كما وأحيل إلى المقالة التي كتبها غرانجييه نفسه تعليقاً على كتاب رينيه توم الذي ساستشهد به بعد قليل. عنوان المقالة: «أهمية نظرية الكوارث وحدودها». وفيها يعرض لعدة مسائل من بينها مسألة القطيع وكيفية حسمها وهل لها أسباب أم أنها بحدوث سبب (أي للاعقلانية). ومن الواضح أن هذه المشكلة تشغل وتشغل نسماً كبيراً من علم الإستمولوجيا المعاصرة، لأن مسألة العقلانية / أو اللاعقلانية مرتبطة حتماً، «بالعقلانية» يخشون من كل شيء اسمه قطيع، أو مصادفة، أو حدث طاريء، ويتعلقون بالتالي بمفهوم الإستمرارية، والتواصل، والتطور المتدرج إلى حد أن التغيير لا يعني لديهم إلا الانتقال الهاديء (وتقريباً غير المنظور) من حال إلى حال، وبعضهم من المسرفين في «عقلانيتهم» يتنحون لو أن التغيير لم يحصل أو لا يحصل أبداً! إنهم يمتنعون إلى يبقى التاريخ عبارة عن خط مستقيم متصل، متواصل، مستمر منذ الأزل وإلى الأبد، لا يتغير ولا يتحول..

يقول غرانجييه معلقاً على كتاب رينيه توم: «القطوع المكافئة والكوارث»، ومقابلات حول الرياضيات والعلوم والفلسفة.. بقيت أمامنا نقطة مهمة تظهر في مواضع عديدة من هذا الكتاب وتتخلص في السؤال التالي: ما هي طبيعة التقدم العلمي؟ نلاحظ أن رينيه توم يمدح مرات عديدة نظرية «الباراديفمات» لدى توماس كهن. ولكنه يخفف من حداثتها (أو من ثورتيتها) لحسن الحظ. فهو يرفض فكرة القطيع الكاملة بين الباراديفمات (أي

آخر محله، ذلك أن تطاول الزمن يؤدي الى ترسيخ نوع من الشرعية للنظام القائم. وعلى هذا النحو يمكن تفسير الحركات التاريخية الكبرى كظهور الإسلام مثلا. فالنبي محمد لم ينجح فوراً في فرض العقيدة الجديدة، وإنما عانى الأمرين قبل أن يقوض دعائم النظام الجاهلي والقبلي السابق بكل قيمه ومعتقداته، ويفرض مكانه النظام الإسلامي الجديد. وقبل الأمر نفسه عن النصارى الفرنسيين ومعركتهم الكبرى مع النظام الفرنسي واللاهوتي القديم، (كل الانظمة المنقطعة عن شعوبها سوف تعاني من هذه الزعزعة عاجلاً أو آجلاً).

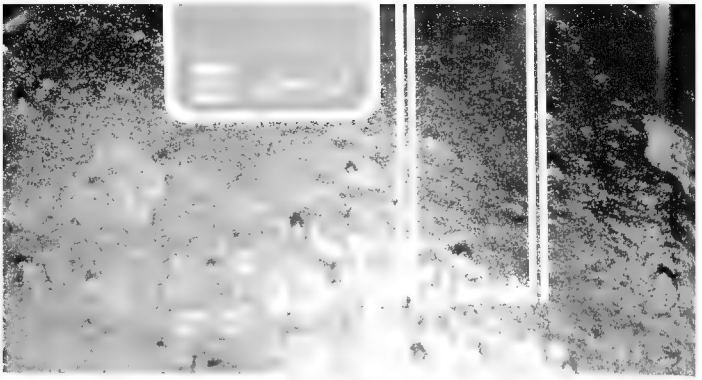
واليوم نلاحظ أن العالم العربي الإسلامي بشكل عام قد دخل مرحلة الأزمة الكبرى التي تشبه «أزمة السوعي الأوروبي» الشهيرة التي أدت الى ولادة العالم الحديث. فآزمة المسيحية مع العقل العلمي الصاعد تشبه الى حد ما أزمةنا مع الحداثة المعاصرة. وأعراض المرض متشابهة هنا أو هناك. وإذا لم نعرف كيف نواجه هذه المشكلة الحاسمة (أي مشكلة القطيعة والانتقال من حال الى حال) فإننا سوف نتخبط أكثر في مشاكلنا وتتفاقم حالتنا باستمرار. بالطبع فإن هذه القطيعة سوف تكون متدرجة ولن تتجح (أي لن ينجح التحديت في الواقع) إلا إذا خرجت من رحم الأصالة العربية الإسلامية. ولكن لا يكفي أن يقول المثقفون العرب أو المسلمون بأن علينا أن نأخذ العلوم البحتة والتكنولوجيا من الغرب ونترك العلوم الإنسانية والقيم والأفكار، فهذا دهن للرؤوس في الرمال. أو ضحك على الذقون في أحسن الأحوال. فالتكنولوجيا إما أن تؤخذ مع المنهاج العقلية التي أدت إليها أو لا تؤخذ أبداً. وإذا ما أخذت أو اشترت لوجدنا فسوف تفشل حتماً في التطبيق (وقد فشلت). ذلك أن القطيعة مع العالم القديم لا يمكن أن تحصل على المستوى المادي والإقتصادي وأرضية الواقع، ثم تبقى الأمور على حالها فيما يخص المستوى النفسي والروحي والفكري كله. وهنا تكمن أزمة الوعي العربي والإسلامي الراهن: إنها أزمة كبرى أين منها تملعل الزلازل وانفجار البراكين!..



مجال الإقتصاد والعمران والإستهلاك المادي والتصنيع وتحديث الزراعة وقلب أرضية العالم القديم.. ولكنها حتى الآن غير منظر لها على مستوى الفكر العربي المعاصر. بهذا المعنى يمكن القول بأن لغة الواقع أكثر تقدماً بكثير من لغة المثقفين العرب بل إنها في واد وهم في واد آخر. فمتى سيلحق هؤلاء بالواقع، ومتى سيتحدثون عنه، لا عن مشاكل أسطورية وهمية لا أساس لها؟

إن رينيه توم نفسه، عالم الرياضيات الشهير، لا يتردد في تطبيق نظرية «الكوارث» (أي القطيعة في نهاية المطاف) على مجالات أخرى غير العلوم الفيزيائية والرياضية الدقيقة. ففي الكتاب المذكور آنفاً، ويسا تحديد في الفصل المخصص للإبستمولوجيا والفلسفة، يقول معلقاً على نظرية الباراديغم لتوماس كهن بأن «هذه الفكرة دقيقة وصحيحة تماماً. فالباراديغم (أي النظرية العلمية المسيطرة في فترة ما) يظل عاشفاً ومستمرًا فترة طويلة من الزمن حتى بعد زوال فعاليتها أو صحته العلمية، وذلك لأسباب سوسيولوجية خارجية عن مجال العلم. (...) وعطالة الباراديغم عائدة الى عى عيون الباحثين الذين يشتغلون داخله، ويكرسون جل مهمهم لحل «الأحاجي والألغاز» كما يقول كهن. ولهذا السبب يمكن القول بأن الباراديغم يظل مهتداً بحدوث يأتي من الخارج دون أن يكون الباحثون الذين يشتغلون في الداخل واعين له أو منتبهين لوجوده».

ويشبه رينيه توم هذه الحالة بما يحصل في مجال المجتمع والسياسة والحالات الثورية بشكل خاص. ففي معظم الأحيان يكون النظام السياسي هادئاً مرتاحاً لأن قاداته غير واعين بما يحصل خارج دائرة الحكم، وبما يعمل في أعماق المجتمع من عناصر الحركة والمخاض، نقول ذلك وبخاصة إذا كانوا في دائرة مغلقة لا علاقة لها بحقيقة الشعب والواقع. وقجاة تنفجر الحالة ويصاحب النظام بالإضطراب والتزعزع، وإذا لم يعرف أن يضرب في اللحظة المناسبة وقبل فوات الأوان، فإن العملية الثورية تتصاعد وتتجح في قلب النظام لكي تمل محله نظاماً آخر جديداً، تماماً كما يحل الباراديغم الجديد (أو النظرية الجديدة) محل الباراديغم القديم في ساحة العلوم والباحثين والمختبرات. فليس من السهل بالنظرية القديمة المسيطرة لفترة طويلة وإحلال نظرية جديدة محلها، كما أنه ليس من السهل قلب نظام سياسي ما، وإحلال نظام



## والمسألة الأساسية للتعبيرية هي التي تجر يدوية

### أسعد عرابي \*

يكشف هذا التحول الانقسام الابداعي الذي كان يعاني منه بعض هؤلاء التعبيريين ، الانقسام الحاد بين تمسكهم بالعقائدي بالشكل الانساني ، وإغراء فيضهم الابداعي الحر ، وتشكل مسألة لؤي كيلي نروة هذا الانقسام ، فقد تجاوزت رهاقته التشكيلية حساسية الانسانية في الموضوعات ، وغلب الطابع الابداعي المتناغم على تكويناته في اغلب مراحلها ، منذ لوحة «مراكب البندقية» التي انجزها في روما ، وحتى لوحة «الصيادين» العملاقة المحفوظة في متحف دمشق ، اما مجموعته الشهيرة التي صور فيها مدينة «مطولا» الارامية فتصبح رمزا لهذا التحول من الحدة التعبيرية المأسوية الى البساطة التجريدية في اللون والشكل والخط .

#### فاتح المدرس والفراغ التراتبي :

تتناخل تجارب بعض هؤلاء التعبيريين (التي تغذيها جذوة الشكل واللون) مع ملامح التجريد ، وبما ان التجريد في حالتنا هذه لا يشكل مدرسة او اتجاها مستقلا ، فلا يمكن ربط بشارته برواقعة فنية تاريخية من مثال المعرض الثلاثي التجريدي الشهير الذي التقى فيه حماد وشوري وزيات عام ١٩٧١ ، او حتى تأسيس صالة «اورنقاء» قبل ذلك ، فالتجريدية تتداخل موجباتها مع التناقضات التعبيرية لانها كانت نتيجة حتمية لهذا العبور .

لعل ابلغ امثلة هذا التداخل يعتمها النظام التراتبي او السلمي في تقسيم الفراغ الذي انتهجه فاتح المدرس ، منشقا فراغا لوحته

تؤكد ظاهرة الحداثة في الفن السوري المعاصر خلال فترات الانتقال والتراوح من التعبيرية (التي طبعت محترف القطر بالالتزام السياسي والاجتماعي) ، الى التجريد الغنائي ، السذي كشف الخصائص الدوقية منذ السبعينات ، فانا ما تجاوزنا قوة اجتياح اشكال الفنان نذير نبعه الانسانية ، وقدره الطول الفراغية التراتبية للفنان فاتح المدرس على الاستمرار في تجارب الضباب ، فان رواد التعبيرية انفسهم لم يكن يجمع اساليبهم اي رابط مشترك ، نذير نفسه كان شديد الاختلاف حتى مع زملائه بجماعة العشرة (من امثال زيات والزعبي وغيرهما) .

وهنا نلاحظ ان التحول من التعبيرية الى التجريد كان يتبع تطور معالجة الهيكل الانساني وموقعه في الفراغ الدرامي ، فعندما يزداد تمزقا تغيب ملامحه ، وينتقل الانفعال الغاضب من التمثيل الى الالامح ، سنعثر على تبيان لحظات هذا التحول في تجارب الفنان محمود حماد وانتقاله المتدرج من التعبيرية التي ترصد استلايات الانسان العربي الى حروفية الرائدة المفرقة في التنزيه .

بعض من هؤلاء كان اسلوبهم يتراوح بين التعبيرية والتجريد ، من مثال نذير نبعه والياس زيات ونشأت زعيبي ورضا حسص ونصير شوري ، بل ان هذا الاخير كان يصور مناظره في الاتجاهاين .

\*\*\*

\* فنان وفنان تشكيلي سوري مقيم في باريس

الطويلة مع التعبيرية التي كانت تستلقي هيئة الهامات المشوقة (التي تعاني من الانتظار والتضليل والوحدة) من شخص مجتمع بلدة السويداء التي درس فيها الرسم وما ان استعار مفاهيم الحرف العربي في تكويناته ، حتى دخل في تزيينات غرافيكية مجردة لا حدود لقاماتها اللونية ، وحركيتها الغنائية ..

وقد هيا موقع حماد كعميد لكلية فنون دمشق رسوخ تأثيره على عدد من الشباب الموهوبين ، فقد حافظ أمين دوخي على هيكلة تكوينات حماد المساجية ، والتناغم بين تضاريسها المختلفة دون ان يستخدم الحروف ، بعكس سعيد طه الذي توصل الى منهج حروفي خاص به ، متصل بتيار روجي عميق ، دخل فيه الحرف ضمن شبكته السحرية الى جانب الاشارات الشمولية الاخرى . واذا كان عبدالله مسراد يعتبر السليل الشرعي لدعوات حماد النظرية فليس من السهل تأكيد ارتباطه العضوي بتصويره ، فملصقاته تنشر متظفرا ميتافيزيقيا خاصا حافلا بالالوان المتوسطة والشموس المنتهية ، ولكن نظام اشكاله ظل حتى اليوم معتمدا على مبدأ «التجمع والانشطار» الذي كان عقيدة تاليفات استاذاه حماد . دون ان ننسى ان مراد قد استعار من مصطفى

بعمادة معصرة بالوان سهوب وفيافي شمال سوريا ، يحصر في تنضيمات هذا السلم هياكل جبهوية ، مستقاة من شخص المداخن الاثرية (من تدمير وعلاء وحتى اوغاريت والبراه) ، ثم يتبع مسار هذه الحضارات في اختزاله للعناصر الى اشارات تتناسل من الميثولوجية السورية ، فالدايرة ترسم الوجه والقمر في آن ، والهلال يخط قرني الوعل ... الخ . ويبراجعات الذنوب لمادة اللوحة يصل الى حدود متماهية بين التشخيص والتجريد . لعل هذا المنحى كان اشد تأثيرا في الجيل التالي ، من مثال رضا حسبح الذي كثيرا ما كان يشارف التجريد ثم يستعيد اصوله التعبيرية من جديد . وكذلك الامر مع بشار العيسى الذي حافظ حتى اليوم على ذاكرته الجغرافية الغرائبية رغم اقامته الطويلة في باريس .

### اكون نبعه ومروان :

«الانسان كون صغير ، والكون انسان كبير» ، تنطبق هذه الحكمة على منهج اثنين من واد التعبيرية : نذير نبعه المستقر ابدا في دمشق ، والممنشقي مروان قصاب باشتي المستقر ابدا في برلين ، فقد تحول الجسد الانساني لدى الاثنين الى خرائط كونية واقنعة قزحية بقياس الفلك والاقيانوس والكون .

يقع خلف كرنفالات نذير سحر الوشاح الميثولوجي العريق في تاريخ تطوره التشكيلي ، من هذا السحر ولدت تعبيريته الحادة ، وما المرحلة التي دعيت تجاوزا تجريدية (التي سيطرت على المرحلة البيارسية واستعانها منذ سنوات قريبة) الا محطة من اسفاره البصرية في بنية الكون الذرية ، ونفاذه الى مواطن الخصوصية في مخلوقاته الحية والنباتية ، تتراوح معاريجه العلمية بين فلك الزهرة وفرايس الغابات الشرقية ، بين حبة الرمل والصحراء بين قطرة الماء والمحيط ، اما مروان فيقتصر عراشه الذاتية الى طوطم في مرآة ، ثم الى قناع وجهه فيها ، ثم يتداني من التجريدية التعبيرية عندما يقتصر على جزء من وجهه ، تدعمه ملامحه تحت وايل من اللبسات والعجائن اللونية التي يراجعها كل يوم فتبديروا وكانها خريطة من المذكرات الانفعالية ، وهكذا تمهد تعبيرية مروان الذاتية بالهم الكوني ، خاصة وان تضاريس الوجه كثيرا ما تعكس بنية الكون والطبيعة المتماهية الابعاد .

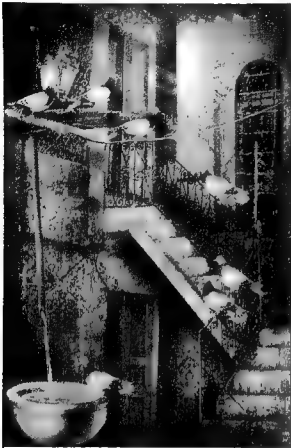
وكما كان لمنهج مدرس الاثر البالغ في تجربة الشباب كذلك كان الامر مع نبعه ، فنموذجه البطولي اجتاحت اشكال التعبيريين الشباب خاصة اثر حرب ١٩٦٧ ، من أمثال يوسف عيبلكي ، ولبن نجد خارج حدود نذير اسماعيل ورؤوسه المقطوعة اي امتداد لمروان في المحترف الشاب .

### دعوات حماد ، وعقيدة التجريد الحروفي :

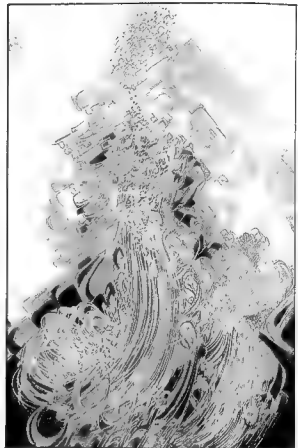
يرجع الى هذا المعلم فضل دفع عجلة التجريد باتجاه لا يقل ضراخعة عن نظيره الغربي ، وقد ولدت أشكاله رحلته



من أعمال الفنان أحمد إبراهيم



من أعمال الفنان نصر الدين شعوط



من أعمال الفنان محمد غنوم

التجريدية لم تكن لتتفصل عن مفهوم الصناعة الغرافيكية ، ذلك أن تكويناتها لم تكن تعتمل مفاجآت المادة ، وشطحات الفراشة التي عثرنا عليها في مجموعة التجريديين الغنابيين الشباب .

أما مصطفى فتحي فقد اكتشف بديلاً أصيلاً عن اللوحة والحفورة ، وذلك بالعودة إلى القماش العائري من الأطارات الخشبية ، ترف وتزلف مع رسومها مثل السناظر والسجف والطرزات والطنافس والطواطم القماشية والسجاجيد والبسط ، وخيام البدو الرحل ، مستعيراً اختامه من بطون البوادي وظواهر الريف السوري ، (ومن المفارش واللباد وأنواع صناعات الصوف والحريز والطنطنيات ... الخ) تحدث اختتامه عن السذاكرة التي تسبق التراث الإسلامي (في قرى عشرين بحوران ودير الزور وغيرها) .

يعتمد في تكويناته على تحولات لا نهائية لوحدة الختم ، وتنحصر ألوانه باللون التربة والأكاسيد والألمرة والأسود والأبيض ، متقمصاً نفس الطوقس التشكيلية السحرية والتعويذية التي تتناسل عبر آلاف السنين .

أما زياد بلول فيمارس التصوير بالحفر في أن واحد مستخدماً مادة الورق بنهم كبير يصور عليها بالوان الأكرليك ، ثم يعالجها

بستجي (التجريدي الأول في مدينة حمص) ألوان المرجان والجمر والصفيح ، وظلت موهبته التوليفية أشد تطبيقاً من هذه المصادر ، ووجدته اليوم أحد أعمدة مدرسة حمص الزاهية التي يقع في برزخها المستقبل ، الفلاح الشرعي بين التجريد وأصوله التعبيرية السورية ، من أمثال فسان نعنغ وكرم معتوق وعزوز وأدوار شهداء ، ونستطيع أن نصنيف إلى حساسية هذه المجموعة نذار صابور الموجود في اللاذقية ، وهالة مهانيب الدمشقية .

### الغرافيزم، أو الوجه الآخر من التجريد :

لعل ارتباط عبدالقادر أرنؤوط بتنزيه الخط والحرف وتأثير الفنان الألماني بول كلي ، بقعه مباشرة لسلوك مسلك التجريد دون المرور بمراحل متوسطة، تعتمد لوحته المهندسة على الأغلب على مفردة تريبية مستقاة من وحدة قياس الخط العربي ، تأخذ أشكال المعين والمربع المائل (وضمن قياسات متباينة قد تتحول إلى شكل اللوحة التريبية نفسها) ، تشبه حيكاكاته الزخرفية ترصيعات الفسيفساء والتلبيثات الصدفية التي نعث عليها في الأثاث الخشبي الموروث ، وكثيراً ما تبدو الكتابيات غائقة أو نافرة قريبة من المحفورات الجصية الشعبية ، إن ممارسة أرنؤوط لصناعة اللوحة

نترك مدى أهمية استكمال دوره من قبل مصطفى النشار الذي ارتبط في تجريداته مباشرة بالطبقات القرآنية وزخارف العجي النباتية والأشكال القدسية التي تتناسل من زخارف بعض طرز السجاحيد الحموية ومحاوريها، تعتمد تشكلاته على الالتفاف الحلزوني مستعينة دورة الأفلاك والذوايش محاولا في أشواقه اللونية بلوغ مواجيد أهل الذوق والعرفان .

استمرت بصمات الزعبي ونشار في الجيل التالي لمدرسة حماء ، من أمثال عبد اللطيف صمويلي وأبراهيم جال ، توجع تجريديات الاثنين حول نسج بصري إفتزازي مستخرج من مفنساطيسية أسطح السراميك والفيسفاسه ومن تناثرات الرقش وتقاطعات الحمة والسدى في الأنسجة

بالمكس أو بأدوات وملصقات حرة ، يستعير أحيانا الأراباق المطبوعة أو المخطوطة مسترجعا عناصرها العفدة على النسيان ، وما أن تدخل تبصيماتها في سياق اللوحة حتى تتحد خارج سياق دلالاتها اللغوية ، فتقلب إلى أبجدية شموية ، وهكذا تتحول أشباح الكرسي والمائدة والتافذة والطبيعة الصامتة إلى مواليد آخر يتصل بديمومة الشكل في الذاكرة ، ثم تتسامى وظافه عن اليومي الواقعي إلى العيشي الغائب ، وبالإجمال فإن هذا الفنان يمثل البرزخ المتوسط والاصل الذي يقع بين حدود التشخيص والتجريد .

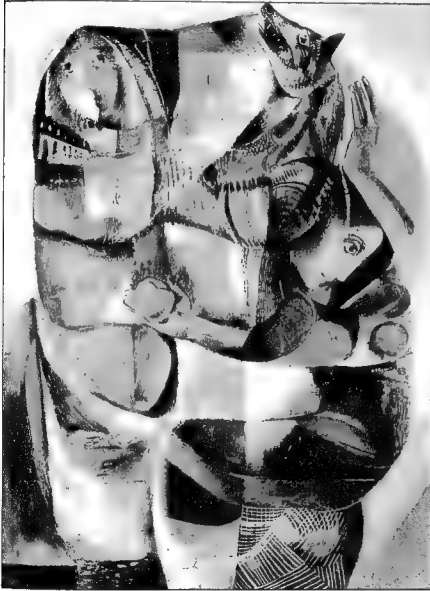
## ألوان من الاتصال الروحي التشكيلي

مع الياس زيات ونشأت زعبي يبلغ التصوير منتهى التنزيه ، ليصل في مراحله إلى التجريد الكامل ، يتفق الاثنان على أن التصوير ما هو إلا انعكاس للحالة الروحية التأملية المديدة التي تسبق الانجاز المتسارع المحافظ على خفقة هذا الانفعال .

فالتصوير يرتبط إذن بالحالة الروحية للرسم وطريقة شحنها عن طريق الانتهاز الذؤوب من التراث المحلي في التصوير الروحي ، والإسلامي والمسيحي ، من مثال صيغ الزنجاج ، العشق والأيقونة أو العنمة والتولية ، تمر من خلال هذه التقاليد صور الحياة اليومية (حمامها وحماماتها الحموية ، دورها وأطفالها) ، وقد عبر الزيات ، بمرحلة تجريدية خافتة مشاركا في معرض حماد وشوري المشار إليه سابقا ولكن سرعان ما عاد إلى تعبيره الروحية ، مستخدما ألوان التاميرا على أخشاب العجي ، وعلى مصابيح الأيسواب وإطارات المرايا الشعبية ، تمتاز رسومه بفيض عفوي هائل — يجابه أرضية شفاة والأونا مشعة .

يعتمد الزعبي على تجزيه الفراغ ، إلى حبرات متعامدة تسمح بتسلسل حكاياه المنسوجة بخيال ليالي نهر العاصي ونواعيره وغيظاته وقصوره المنتزعة من ألف ليلة وليلة .

وقد أدى البحث عن متباينات تجريدية في التأليف إلى استقراء نواظم الواجهات المعمارية المحلية ، التي ينفذ النور القزحي اللون من بواطنها ، وبالأغم من شدة تنزيهه للأشكال فقد ظل متاخما للتجريد ، من هنا



من أعمال الفنان هسان السباعي

التعسف اخراج تكوينات فائق دحذوح العارية من هذا الهم  
الروحي . فـأجساد كائناته قد اكتست بفردوس حداد من الألوان  
العاطفية التي جعلت من غياب أرديتهم سفرا متصاعدا مطهرا من  
آية بصمة حسية أو شهوانية .

ومهما يكن من أمر فإن المحترف السوري على تنوعه وتبايع مناخيه

فإن خصائص  
حساسية تقع في نقاط  
العلام التي حاولنا  
رسمها لخريطة ساحة  
ابداعه . لأنها تشكل  
نوعاً من الصراع الحاد  
بين التراكم الثقافي  
البصري البالغ الشراء .  
والمخاض الذي يعيشه  
صراع انسان المنطقة  
وفئانها مع قوى الشر  
مباشرة .

وبالاجمال  
فإن تتالي الاجيال  
الفنية الذي  
ترصدناه لا يعكس  
أمانة التحول النوعي  
من التعبيرية الى  
التجريد ، فهناك  
تعبيرية أشد حداثة -  
في مفاهيمها  
المعاصرة - من  
التجريد النعطي .  
وهذه حال تجريبي  
الياس زيات وفتح  
المدرس ، ولو راقبنا  
مثلا التماس الذي  
اتخذناه كرمز -  
تتابعي بين جيلين -  
فاتح المدرس ورضا  
حسحس ، محمود  
حماد وعبدالله مراد ،  
نذير نديم ويوسف

عبدلحي ، نشأت زعبي (مصطفى النشار) والصمودي وجلل ، ثم  
نصير شوري وهالة مهابيتي ، لعثرنا من جديد على مزاوحت بين  
الاتجاهين وتحولات من التعبيرية الى التجريد وبالعكس .

\*\*\*



من أعمال الفنان فتح المدرس

والسجاجيد ، وهذا ما يفرض استخدام الاثني للهوامش التي تؤطر الفراغ  
المحتشد بالخفاف والتشوهات اللونية . قد تصل لحد ما في زيفاتها البصري ،  
والتباسات اليراقية محدودة الوهم البصري ، الذي نعثر على تأثيراته في  
موجعيلات القرنصات (في العائثر الاسلاميه).

تبدو الحدود  
(يشكل خاص في  
المحترف السوري)  
بين التجريد  
والتعبيرية حدودا  
غامضة ومتداخلة ،  
لان البحث عما  
يسمى «بالمشاهد  
الجوانية» يجمع  
هاجس فنانين  
الاتجاهين ،  
فالتجريد يمثل  
بالتالي واحدة من  
المحطات الاخرى في  
رحلة القلب  
الوجداني الذي  
يماني منه  
المصورون عامة ،  
وهنا نجد انه من  
الواجب التنويه الى  
ان الاشرافات  
السروحية لا  
تحتكرها النزعات  
العروانية في  
التصوير (خاصة  
التجريد منها) ،  
لانه كثيرا ما يغذيها  
ذلك الاندماج  
المطلق بالهم  
الكروني الذي  
لاحقناه لدى  
مروان ونبيه . من  
هنا نعثر على  
القرباة السحرية او

التعويضية التي تجمع لختام واشارات مصطفى فتحي الوثنية ،  
وردائفها المستلهمة مباشرة من الرقش الاسلامي لدى عبداللطيف  
صمودي . لقد عثرنا على مثل هذه المفارقة ايضا بين ديكراتية  
المعلم حماد في التجريد ، وروحانية تلميذه سعيد طه ، بل انه من

## في السنين العشر / أشر في الدم المزعج

في السنين العشر / أشر في الدم المزعج



## في السنين العشر / أشر في الدم المزعج

حسن حداد\*

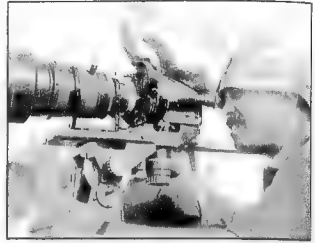
وتقاليد بالية أكل عليها الدهر، والخروج بهذه  
السينما الى آفاق فنية رحبة.  
كانت فعلا .. حقيقة صعبة أن نكتشف فجأة.  
بأننا فقدنا فنانا كبيرا كعاطف الطيب، فالكل أجمع  
بأنها خسارة فادحة للسينما المصرية.. وهي فعلا  
خسارة فادحة للفن الجيد والجاد في كل مكان.

فجأة وبدون أية مقدمات مات عاطف الطيب..  
ورحل عن عالمنا فارس من أهم فرسان السينما  
المصرية الجديدة فارس أخذ على عاتقه - مع قلة  
من رفاقه - تحرير السينما المصرية من قوالب

\* كاتب بحريني.

وكأن الطبيب يعرف بأنه لا يملك من العمر إلا القليل، لذلك كان أغزر مخرجي جيله.. وقدم في أقل من خمسة عشر عاماً، واحدا وعشرين فيلماً سينمائياً.. وجميعها أفلام تسعى إلى الصديق الفني وتتطرق إلى الواقع وتهتم بالمواضيع التي تعبر عن الإنسان البسيط، وتناقش ذلك الواقع الصعب الذي يحيط بهذا الإنسان.

وفي موضوعنا هذا، سنقوم بدراسة تجربة المخرج عاطف الطبيب السينمائية من خلال رؤية بنيوية تشمل جميع أفلامه، نناقش فيها ما قدمه هذا المخرج من أفكار ومضامين، كانت - بالطبع - سبباً لشهرته كمخرج، وبروزه كفارس مغامر من قرسان السينما المصرية الجديدة. ولكي نفعل ذلك قمنا بعمل جدول أسلوبي لجعل أفلامه السينمائية، يشمل أهم عناصر العمل السينمائي.. وهو الكالتاي:



إنن.. لنندع الذاكرة تعود بنا إلى الوراء، وننتذكر أول مشاهدة لنا لفيلمه (سواق الاتوبيس)، هذا الفيلم الذي كان بحق مفاجأة للجميع.. حيث كان بمثابة الإشارة الأولى لوجود فن قادر على محاربة الاستهلاك في السينما المصرية، وبالتالي إعتبار (سواق الاتوبيس) هو الانطلاقة الجماهيرية

الحقيقية التي أعلنت للجميع عن وجود سينما مغامرة، وعُرِّفت بالسينما المصرية الجديدة، هذه السينما التي قامت على اكتشاف سينمائيين مغامرين، أمثال محمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد وغيرهم، إضافة إلى مخرجنا الراحل عاطف الطبيب.



عاطف الطيب	الموضوع	السيناريو والحوار
الغيرة القاتلة (١٩٨١)	يدور الفيلم حول طبيعة الغيرة ومن ثم بروز بذور الشك لدى صاحبها. والغيرة المعنية هنا هي الغيرة الاطبيعية التي تقود الانسان الى حدود التدمير العاطفي والجسدي.	سيناريو ضعيف ومفكك، وتتغافل عن تقديم المبررات المنطقية للغيرة وللحدق الدفين لدى الشخصيات. وهو سيناريو لا يمس الأزمات الحقيقية للمجتمع إلا مساً سطحياً وبالتالي فهو لا يفرج عن نطاق السينما التقليدية، ساعياً لعناصر الجذب الجماهيري.
سواق الأتوبيس (١٩٨٢)	يتناول الفيلم ذلك التفكك الأسري والتفكك الأخلاقي إزاء التغير المفاجيء في العلاقات الاجتماعية في عصر الانفتاح.	سيناريو خلاق وبسيط بعيد عن المباشرة، يتحاشى جهاداً تقديم مواقف وعاطف واضحة ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية. كذلك نحن أمام حوار نكي ولماح ومركز يتعدى عن الثثرة الكلامية.
التخشية (١٩٨٤)	يتعرض الفيلم بالنقد للإجراءات الروتينية التي يتعرض لها أي إنسان برمي داخل قسم الشرطة وخارجها.	السيناريو، في نصفه الأول، ذو إيقاع سريع موح ومحفز، تشويه بعض المفارقات الدرامية، نجح في الاحتفاظ بعنصر التشويق والغموض والتوتر في بناء الأحداث. أما النصف الآخر فكان تقليدياً، خصوصاً بعد أن يتكشف الغموض ويتحول الى لغز بوليبي.
الحب نوق هضبة الهرم (١٩٨٤)	ينساق الفيلم مع مشاكل الشباب المصري في الثمانينات، وبالتحديد شباب الطبقة المتوسطة، الذين يعيشون أزمنة هذا العصر. أزمنة مثل السكن والعادات والتقاليد، كما يناقش موضوعاً حساساً جداً يعاني منه الشباب بشكل خاص، ألا وهو موضوع الجنس.	يقدم السيناريو شخصيات واقعية جداً في المجتمع، لكنه لم يقدم جديداً في المعالجة الدرامية، وبدا تقليدياً في تركيبته وكتابته للسيناريو، وكان اعتماد السيناريو بشكل كبير على الحوار في توصيل أفكار الفيلم. الحوار الزائد في كثير من المشاهد، والواقعي والجميل في بعضه، وذلك باعتبار الفيلم مأخوذاً من عمل رواشي.
الزمار (١٩٨٤)	يقدم الفيلم موقفاً فكرياً شائراً أكثر من تقديمه لمحاكاة، من خلال بطل الفيلم (الشاعر الروماني)، حيث نراه يحاول، من خلال علاقاته المباشرة بأهالي القرية، تنوعيتهم وبحث روح الحب فيهم وحتمهم على الرقص والثورة.	السيناريو يبني أغلب أحداثه على الحالة الاقتصادية والسياسية لمجتمع القرية بكل فئاته. هذا إضافة الى تطرقه الى تفرعات جانبية أخرى، هدفها تسليط الضوء على حالة عامة. ولكنه قدم كل هذه الأفكار النبيلة في قالب فني مباشر ساهم في هيرط مستو.
ملف في الأدب (١٩٨٦)	يتناول الفيلم اتهام إبراهيم في قضية أدبية، ثم براءتهم من هذه التهمة. إلا أن هذه البراءة التي حصلوا عليها لا تمنع أن يكون لكل واحد منهم ملف قضائي شرطة الأدب. أي أن البراءة القانونية شيء. وصفاء السمعة الاجتماعية واستمرار اتهام المجتمع الذي سيظل سيفاً مسلطاً على رقاب الإبراهيم الى ما لا نهاية شيء آخر.	سيناريو جريء واستفزازي، إلا أنه كان مقسراً، متناسياً إيجاباً مبررات لتصرفات شخصياته، حيث لم يتوقف بالتأمل والتحليل للمراحل التي مرت بها بعض الشخصيات. وقد كان واضحاً بأن السيناريو كان يتجهل الوصول الى النتيجة المثيرة للمتعرج، حيث يقفز بنا الفيلم الى مشهد المحاكمة، دون المرور عن الآثار الجانبية الهامة التي لحقت بعائلات المتهمات في قضية الدعارة.
البريء (١٩٨٦)	يتناول الفيلم بجرأة، كيفية إسغلال السلطة الحاكمة لجهل العسكري المجند، ليصبح أكثر جهلاً، في تنفيذ الأوامر مهما تعارضت مع فطرته الانسانية البسيطة.	سيناريو تقليدي ضاع بين الميلودراما المؤثرة المحسوبة بالغنم وبين إطرحة الفن الملتزم، ولهذا جاء السيناريو ركيكاً في كتابته الدرامية، معتمداً في نجاحه على فكرته الجريئة. كما أن السيناريو قد ركز في بناء الشخصيات على الشخصية المحورية فقط، والتي جاءت صادقة ومرسومة بعناية، وبالتالي تناسى الاهتمام بالشخصيات الأخرى.

زمن الحدث الدرامي	مكان الحدث الدرامي	الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى
النصف الثاني من السبعينات	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	يتميز الإخراج بعناصر صناعته، من تصوير ومونتاج وغيرها، الفيلم مقنن إلى حد ما، ومقبول في صنعة الفنية والتقنية. هذا إضافة إلى أنه تميز بإيقاع سريع وجوي. تصوير جيد إلى حد ما، وزوايا تصوير موفقة. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. لم يكن هناك أي تميز فني في المونتاج والموسيقى، إلا أنهما قد أديا دوريهما في نطاق السيناريو الموجود.
عصر الانفتاح	للمكان شخصية مؤثرة وقاعلة في الأحداث والشخصيات.	نجح المخرج في إدارة فريقه الفني من فنيين وفناتين، خصوصا إدارته للممثلين، حيث كان الممثلون في أفضل حالاتهم، وخصوصا نور الشريف. تصوير أخاذ وجميل، تم خارج الاستوديو ويعتمد غالبا على الكاميرا المحمولة. لقطات وزوايا تصوير مدروسة بعناية، وإضافة درامية موفقة غالبا. مونتاج سريع ولاهث، يعتمد إيقاعا متناسبا والحدث الدرامي. أما الموسيقى فكانت عبارة عن تنويعات لحنية موفقة على الحان قديمة، حزينة لتناسب والمضمون
عصر الانفتاح	لم يكن للمكان دور حقيقي في التأثير على الأحداث والشخصيات. لذلك كان المكان مجرد خلفية للأحداث فقط.	الإخراج كان موفقا إلى حد ما في تنفيذه للسيناريو، وليس هناك جديد فيه، هناك فقط إدارة جيدة للممثلين، تصوير موفق ويتناسب مع السيناريو في تصفيقه، تم خارج الاستوديو. وقد أدى دوره في التعبير عن السيناريو. إضافة موفقة بعض الأحيان. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاج سريع ولاهث في النصف الأول بطيء وعمل في النصف الآخر. موسيقى موفقة تتناسب والحدث الدرامي.
عصر الانفتاح	ليس للمكان دور فاعل ومؤثر، وإنما هو خلفية للأحداث فقط.	إخراج تقليدي، يشوبه بعض الصلحات الفنية الجيدة. هناك إدارة جيدة للممثل والكاميرا، خصوصا المحمولة منها. التصوير بسيط في تكويناته الجمالية للكادر. وهناك جهدا مبدول في إخراج الكاميرا من الاستوديو والتزول في شوارع القاهرة، خصوصا الكاميرا المحمولة التي أضفت نوعا من الحركة على المشاهد. المونتاج جيد وخدم السيناريو في التعبير عن أحداثه. أما الموسيقى فلم تكن متميزة، إلا أنها كانت منسجمة مع الأحداث، خصوصا النغمات التي تعتمد على الناي الحزين.
الزمن غير محدد	للقرية في هذا الفيلم شخصية فاعلة ومؤثرة في مسار الأحداث وتصرفات الشخصيات.	هناك إيقاع منسجم نوعا ما في الإخراج، مع وجود إهتمام بالكادر الجمالي للصورة، في أحيان كثيرة، تصوير متميز، وكانت حركة الكاميرا وزوايا التصوير في قمة تألقها. كما وفق في إعطاء تكوينات جمالية للكادر في كثير من الأحيان. تم خارج الاستوديو، المونتاج لم يكن موفقا في كثير من الأحيان، حيث البلاء الشديد في مشاهد تحتاج إلى قطع سريع. موسيقى متميزة، تعتمد أساسا على الناي تتناسب ومسار الأحداث
عصر الانفتاح وما بعده	للمكان في زوايا كثيرة من الفيلم تأثير فعال في الحدث الدرامي، وفي مسار تكوين الشخصيات.	لا يمكن نكران أن ذلك الجهد الفني المبذول من المخرج في الاحتفاظ بالنبيض المتدفق والإيقاع السريع واللاهث للفيلم. كما أن الإخراج نجح في الموازنة بدقة بين الإيقاع البوليسي للفيلم، وبين إيقاعه كفيلم يحمل دفا فكريا اجتماعيا. تصوير في الشوارع غالبا، وحركة كاميرا موفقة، وخصوصا المحمولة منها. لولان إهتماما بالسيناريو على الحوار الكثيف في توصيل أفكاره، قد قلل من أهمية لغة الصورة المعبرة وجعلها ضعيفة في كثير من الأحيان. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. قطع سريع ولاهث يعتمد المونتاج المتواز في التعبير الدرامي. نغمات موسيقية حزينة ومعبرة تعتمد آلة الناي.
الزمن غير محدد	شخصية القرية كانت بارزة، وتأثيرها على تصرفات الشخصيات كان واضحا، أما بالنسبة للمعتقل كمكان، فكان فقط خلفية للأحداث.	إخراج جيد وقوي ساهم في التخفيف من ضعف السيناريو والارتقاء بمستوى الفيلم. إدارة جيدة وموفقة لفريق العمل الفني. تصوير أخاذ وقوي باستخدام إضافة درامية معبرة، مما أعطى تكوينات جمالية قوية ومعبرة للكادر. مونتاج موفق ومتناسب في أحيان كثيرة للتعبير عن الحدث. موسيقى جميلة شاعرية معبرة يخلطها الغناء المعبر عن الحدث الدرامي.

عاطف الطيب	الموضوع	السيناريو والحوار
أبناء وقتلة (١٩٨٧)	يتحدث الفيلم عن عامل البيار الانتهازي الذي يسعى لتسليق السلم الاجتماعي، ويستغل كل الفرص لتحقيق ذلك. ومن عامل يأس، يصبح أكبر تاجر سلاح. ويتم ذلك في فترة ٣٠ عاما، منذ عام ١٩٥٦ وحتى نهاية الثمانينات.	سيناريو تقليدي، ضعيف ومتذبذب في المستوى، محاولا المزج ما بين المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما يجري لشخصيات الفيلم، إلا أن ذلك لم يحدث حيث أن هذه المتغيرات وجدت أم لم توجد، فتحت أمام تركيبة ميلودرامية تقليدية، لم تصف كثيرا إلى الدراما.
البديرون (١٩٨٧)	يتناول الفيلم الانحراف نحو الرذيلة والفساد، ودور الفقر في انتشار هذا المرض الذي يهدد الكيان الاجتماعي ويحفع بالمجتمع نحو حافة الانهيار.	لقد بدا الفيلم وكأنه إحدى الميلودرامات القديمة الساذجة حيث كان السيناريو يفقد إلى الاتعاف ويتميز بالترهل والتمطيط، هذا إضافة إلى الاختلاق التام في رسم شخصيات الفيلم، وفقدانه للمربرات المنطقية لكافة التحولات التي طرأت على هذه الشخصيات.
ضربة معلم (١٩٨٧)	يتناول الفيلم الصراع بين حماة القانون والمسؤولين عن تحقيق العدالة من جهة، وبين حماة الفساد والمتحايلين على القانون لإنقاذ القاتل من العقاب من جهة أخرى.	لم يوفق السيناريو كثيرا بالفضول في أعماق شخصياته ودراسة إنفعالاته وتحليلها نفسيا واجتماعيا لذلك بدت ردود الأفعال بعض الشخصيات وتصرفاتها ساذجة وغير مقنعة. ولولا عنصر التشويق والحركة، لكان حاول الفيلم الاحتفاظ بهما حتى النهاية. لسقط الفيلم في الكثير من السطحية، وتبين بشكل جلي بذلك الضعف في شخصيات الفيلم.
الدنيا على جناح يمامة (١٩٨٩)	يتناول الفيلم كوميديا اجتماعية تعالج قضايا معاصرة ويتعرض بالنقد الصريح للكثير من الممارسات الخاطئة في المجتمع.	سيناريو متذبذب المستوى، يعتقد الصدفة في كثير من الأحيان. تسوده أحداث غير منطقية، ربما كان القصد بها الضحك فقط، لكنها لم تكن موفقة.
قلب الليل (١٩٨٩)	يناقش الفيلم قضية فلسفية، وهي علاقة الإنسان بالكون من ناحية والعالم الذي يعيش فيه من ناحية أخرى، كما يعالج قضية فلسفية هامة، أتعبت الفكر الإنساني كثيرا، ألا وهي قضية الحرية والاختيار، مروراً بالأشواق والرغبات التي تعتمل في أعماق وروح الشخصيات، فتنتقل لتطمح النواهي والمعنويات.	باعتبار أن السيناريو مأخوذ من عمل أدبي، فقد لوحظ، في أكثر من تنام درامي داخل الفيلم، لهات السيناريو للحاق بركب البناء الأدبي، الذي يعتمد على الكلمة، والتي بدورها تتجاوز كثيرا الصورة المرئية المحددة بأبعادها السينمائية، نحو عوالم أكثر إنساعا. ثم أن السيناريو قد أخطأ كثيرا عندما قام بترجمة أفكار الرواية الفلسفية الخيالية بأسلوب واقعي بحث، مما أفقد الأفكار مصداقيتها وجعلها عرضة للتبسيط، حيث كان من المفترض التعبير عن هذه الأفكار بالصورة السينمائية وليس ترجمتها.
كتيبة الأعداء (١٩٨٩)	يتناول الفيلم قضية عادية عن الثأر والانتقام، بعد مصرع رجل وإبنه، ومن ثم قيام الابنة - بعد عشرين عاما - بالبحث عن القاتل ولثأر منه، تتعدد الأحداث لتصل الابنة في النهاية إلى القاتل بمساعدة بعض المتضررين من القاتل الحقيقي.	يعتمد السيناريو على حكاية تقليدية قديمة جدا، ألا وهي حكاية القتل والانتقام، إلا أن السيناريو قد أضاف بعدا سياسيا للفيلم، بعد تقديمه لبعض الحثييات والأسقاطات المعاصرة، ليحول السيناريو إلى قضية شرف ودفاع عن الوطن. وهو أن مرحلة الانفتاح الاقتصادي هي خيانة لحرب أكتوبر. مع أن السيناريو قد أخفق تماما في التعبير عن هذا دراما، بل أنه لم يقتنع ولم يقدم أية مبررات منطقية لتصوره هذا. إضافة إلى أن السيناريو أساسا قد اعتمد على فكرة غير منطقية مختلفة وبنى عليها مجمل أحداثه.

زمن الحدث الدرامي	مكان الحدث الدرامي	الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى
منذ الخمسينات وحتى الثمانينات	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج عادي تقليدي، لم يضاف أي جديد لمخرجه، بل جاء نتيجة السيناريو الضعيف. تصوير تقليدي أيضاً، والتعبير بالصورة غير موجود تماماً. ليس هناك توكيفات جمالية للكادر. مونتاج موفيق أحياناً، موسيقى متناسب والجو العام للفيلم.
عصر الانفتاح وما بعده	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج تقليدي جاء نتيجة السيناريو الضعيف، ليس هناك أي تجديد أو ابتكار، تصوير تقليدي أيضاً، والتعبير بالصورة غير متناسب وإيقاع الحدث وبالتالي كان ضعيفاً. موسيقى صارخة تتماشى والجو الميلودرامي للفيلم.
عصر الانفتاح وما بعده	الجو السويدي والطرادات التي احتواها الفيلم، قد فرض أماكن معينة تناسب وهذا الجو، وبالتالي أصبح المكان خلفية للأحداث فقط.	إخراج جيد حافظ على عصري التشويق والحركة حتى نهاية الفيلم، مما ساهم بانتشال الفيلم من السقوط في السطحية. هناك أيضاً إدارة موفقة لبعض الممثلين، تصوير جيد وحركة كاميرا لافعة، ساهما في الارتفاع من مستوى الفيلم الفني، مونتاج سريع ولاهث، ويتناسب وأسلوب التشويق والحركة الذي اتخذته الفيلم. موسيقى موحية ومتناسقة والأسلوب التشويقي للفيلم.
عصر الانفتاح	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج جيد نوعاً ما، نجح في الحفاظ على الإيقاع السريع في غالبية المشاهد هناك إدارة جيدة للممثل، وخصوصاً أداء محمود عبدالعزيز. وإدارة جيدة للكاميرا أيضاً، خصوصاً المحولة منها. التصوير بسيط في توكيفاته الجمالية للكادر. وهناك جهداً مبذول في إخراج الكاميرا من الاستوديو والنزول بها في شوارع القاهرة، مونتاج متناسب والحدث الدرامي، موسيقى تقليدية.
الزمن يتبع الرواية	المكان يتبع الرواية	خطا الإخراج في أنه كان أميناً للعمل الروائي إلى درجة فقدانه للغة السينمائية وإرتباكها في أحيان كثيرة، مما جعل الإخراج يتخبط في لهائه وراء تجسيد العمل الأدبي، هناك سيطرة من المخرج في الجزء الأول على تنفيذ كادراته. هذا إضافة إلى الشفافية التي ساهمت في جمالية المشاهد. أما بقية الفيلم، فقد افتقدت لكل تلك التقنيات الإبداعية، بل وفشاع وراء تجسيد سردية القصة الروائية، لدرجة شعورنا بأن الفيلم قام بإخراجها ثنائ - يغفلان تماماً في الرؤية السينمائية. أما التصوير فلا يفوتنا الإشارة ، إلى أن الفيلم في جزئه الأول، قد تميز بتوكيفات جمالية رائعة للكادر، واستخدام موفيق للاضاءة داخل المشاهد، بحيث أعطى إيهام بالفترة التاريخية، مع استخدام موفيق للمرشحات المختارة من قبل المخرج ومدير التصوير. أما بقية الفيلم فقد افتقدت كل هذا الجمال الفني. مونتاج متناسب للسيناريو المكتوب، برز أكثر في الجزء الأول من الفيلم موسيقى موحية وقوية ومعبرة عن الحدث الدرامي.
عصر الانفتاح	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	الإخراج كان جيداً، حيث نجح المخرج في الحفاظ على عصري التشويق والأثر حتى النهاية، كما نجح في السيطرة على أدائه الفنية، وخصوصاً إدارته للفريق الممثلين، محاولاً إنقاذ السيناريو من السقوط. تصوير موفيق مع إضافة درامية جيدة، كما أن هناك إدارة جيدة لحركة الكاميرا السريعة والمهزة. ليست هناك توكيفات جمالية. مونتاج سريع محفز متناسب والحدث الدرامي. موسيقى معبرة عن الحدث الدرامي.

عاطف الطيب	الموضوع	السيناريو والحوار
الهررب (١٩٩٠)	يتناول الكثير من الممارسات الخاطئة التي يعيشها الواقع المصري والعربي بشكل عام، فهو يتطرق - بالتحديد - لتلك الجراح الغائرة في حياتنا، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها، مؤكداً بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم في تدمير أجهزة الدولة في تكريسها وانتشارها.	سيناريو جيد وواع في الرؤية والمعالجة، الشخصيات فيه مدروسة بعناية، والأحداث منطقية ومتماشية مع منطق الشخصيات، فقد كان من الممكن أن تسود حواشي الانقسام كما في الكثير من الأفلام المشابهة، إلا أننا أمام سيناريو يحلم هذا القيد - بعد حادثتين فقط - ويتطرق إلى عدة قضايا مهمة تضع المتفرج في مواجهة مناطق جديدة ويشكل جريء في الطرح الاجتماعي والسياسي.
ناجي العلي (١٩٩٠)	يتناول الفيلم بعضاً من سيرة الفنان ناجي العلي الذاتية والفنية، من لحظة تخرجه من فلسطين إلى لبنان، وحتى سقوطه صريعاً في لندن. وبالتالي فالقضية الفلسطينية هي الخلفية الجوهرية للأحداث.	سيناريو جيد اتخذ الأسلوب الحكائي في السرد، ولو أنه اتصف بالباشعرة في أحيان كثيرة، إضافة إلى الفلاسح بك في بعض المشاهد. الشخصية الرئيسية مرسومة بعناية، ولو أن هناك ضعفاً في رسم بعض الشخصيات الأخرى.
ضد الحكومة (١٩٩٢)	يدين الفيلم مافيا التعويضات، والتي تتمثل في مجموعة من المحامين الفاسدين الذين يتكسبون من الحصول على التعويضات التي تدفعها الحكومة لضحايا الحوادث، مستغلين الانهيار النفسي لأهالي الضحايا، واستكتابهم توكيلات يصرفون بموجبها التعويضات التي تصرفها الحكومة للمدعى عليهم.	سيناريو ضعيف البناء مرتبط وقائم عن المصادفات المقتطعة. السيناريو في بدايته كان لافتاً في عرضه لظاهرة مافيا التعويضات، ولكنه بدلاً من الاستمرار في تحليل هذه الظاهرة والكشف عن عوامل انتشارها، يحول مجرى الأحداث إلى قضية شخصية للمحامي، وذلك عندما يواجها بأن ابنه الوحيد من بين ضحايا هذه الظاهرة. وبالتالي يضعنا السيناريو دون أية مبررات منطقية أمام شخصية جديدة متحولة ليعمل الفيلم.
دماء على الأسفلت (١٩٩٣)	يتناول الفيلم مجتمع التسمينات وما طرأ عليه من ظواهر وتحولات اقتصادية وطبقية وأخلاقية. كما أنه يستعرض تاريخ أسرة تنتمي للطبقة المتوسطة، واصداً ما تعرضت له في خضم المتغيرات الجارية منذ منتصف الثمانينات وحتى الآن.	لم ينجح السيناريو في معالجة هذه الفكرة الجيدة، بل أنه جاء تقليدياً ولم يخرج عن نطاق السينما التجارية، المشحونة بالجنس والعنف والدماء. فقد احتوى السيناريو على كم كبير من المطاردات والتشويق البوليسي المعتدل، ومشاهد العنف والدماء التي غطت على الفكرة المحورية وطمسها.
إنذار بالطاعة (١٩٩٣)	يتناول الفيلم قصة حب رومانسية بين شاب وفتاة لا يستطيعان الزواج بسبب الظروف المادية. إضافة إلى تبعات اجتماعية ثانوية أخرى.	سيناريو جيد ومحفز. ينجح في تقديم قصة حب رومانسية في إطار جديد ومشوق وغير مباشر. كما نجح السيناريو في تقديم شخصيات واقعية ومرسومة بعناية، تتطرق حوار جميل ومركز بعيداً عن التثرثرة الكلامية.
كشف المستور (١٩٩٤)	يتعرض الفيلم للملأ عناصر المخابرات السابقة، خاصة فيما يتعلق بدور المرأة كائناً، واستخدامها كطعم للرجال من أجل الحصول على المعلومات السرية.	سيناريو مرسوم بعناية شديدة لولا أن حساسية الموضوع الذي يتناوله الفيلم وخطورته، قد جعلنا الفيلم يتعرض لنقص الرقابة والمخابرات، فجاء مشوهاً ومعتوذاً، ولم يقل ما يريد به بالشكل الذي ينبغي.

\*\*\* ملاحظة : هناك لية ساخنة (١٩٩٥) وجير الخواطر (١٩٩٥) لم يشاهدا بعد.

زمن الحدث الدرامي	مكان الحدث الدرامي	الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى
عصر الانفتاح وما بعده	المكان في هذا الفيلم شخصية فاسطة ومؤثرة في الأحداث والشخصيات في غالبية المشاهد حيث كانت كل جزئية فيه محسوبا لها، ومستقلة تماما.	مستوى فني جيد في الإخراج، وصل به مخرجي إلى درجة كبيرة من الاتقان، حيث نجح في إدارة فريقه الفني من فنانين وفنئين. هناك، حقا، إبداع أدائي من الممثلين، إن كان في الأدوار الرئيسية أو الثانوية. وهناك أيضا تمكن واضح من المخرج في السيطرة على أدواته الفنية والتقنية. التصوير والأضاءة قد حققا مستوى عاليا من الحرفية، وخلقوا الجو المناسب مع الحدث الدرامي، كما نجحت الكاميرا في التعبير عن ذلك التوتر الدرامي بحركتها الحرة في الأماكن المغلقة أو بالافتزاز المتواتر عند التصوير فوق سطح القطار كما يتميز التصوير بتكويناته الجمالية المعبرة. هناك حقا اهتمام بالجانب الجمالي. مونتاخ موفق ومتناغم مع الحدث الدرامي والموسيقى رائعة جدا، حيث استطاعت أن تعمق الكادر السينمائي، وكانت جزءا أساسيا في تكوين الصورة وليست ظلا لها فحسب، خصوصا في ذلك المؤثر الصوتي الجميل (صوت راعي الجمال) والمتناسب مع الموقف الدرامي في تجسيد العلاقة بين مناصر والمصور الحلقة.
الزمن يتبع السيرة الذاتية	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط. توضع معالم الشخصية المحورية وتصرفاتها.	هناك جهد واضح يحسب لصالح المخرج، إن كان في تجسيد المآرك أو في تحريك الجامع. وسيطرة كاملة على أدواته التقنية كمخرج. تصوير جيد بعالي المستوى يصف بالشاعرية الواقعية. إختيار موفق لزوايا التصوير، وإضاءة درامية معبرة، خصوصا في المآرك الليلية. مونتاخ جيد احتفظ بنض الفيلم وانفعالات الشخصيات. موسيقى رائعة أكدت بعد الفيلم الفني والسياسي.
عصر الانفتاح وما بعده	هناك بعض المشاهد يكون فيها المكان حاضرا ومؤثرا في تكوين الحدث الدرامي، وقاعة المحكمة كمثال.	أخراج جيد نوعا ما، في حدود السيناريو المطروح. إدارة جيدة لفريق العمل الفني. تصوير عادي، في حدود السيناريو المطروح. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاخ سريع وموفق إلى حد ما. موسيقى متناسبة والمحدث الدرامي.
الواقع المعاش في الوقت الحاضر (الانفتاح وما بعده)	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج سريع الإيقاع لامت وراء التشويق والمطاردات. إدارة جيدة لفريق العمل من فنيين وفنانين. تصوير جيد وحركة كاميرا موفقة. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاخ سريع متناسب والمحدث الدرامي التشويقي. موسيقى جيدة موحية ومعبرة.
الواقع المعاش في الوقت الحاضر (الانفتاح وما بعده)	المكان هنا له شخصية مؤثرة في الحدث الدرامي، وصبغ بالشخصيات، حيث أعطى ممرات منطقية لتصرفات الشخصيات.	أخراج جيد. نوا إيقاع متناعم مع الأحداث والشخصيات. يتميز بتكوينات جمالية للكادر في الكثير من المشاهد. إدارة موفقة من المخرج لأدواته الفنية والتقنية. تصوير جميل وشغاف حافظ على رومانسية الفيلم وواقعيته في نفس الوقت. مونتاخ متناعم أعطى الفيلم بعدا واتعيا جميلا. موسيقى درامية مؤثرة في التعبير الدرامي.
الوقت الحاضر	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط	إخراج جيد حافظ على إيقاع متناعم والحدث الدرامي. وإدارة موفقة من المخرج لفريق العمل الفني، خاصة إدارة الممثل. تصوير جيد نوعا ما، إلا أنه لا يوجد هناك لتكوينات جمالية في الكادر. مونتاخ عادي ليس فيه أي تميز. وموسيقى تتناسب والمحدث الدرامي.

## نتائج الجدول

### بنية الموضوع

يختصر اهتمام عاطف الطيب، في اختياره لمواضيع أفلامه، في ثنائية واحدة محددة، ألا وهي ثنائية: القهر / التمرد... قهر السلطة والقانون والمجتمع / التمرد والرفض من الفرد تجاه السلطة والمجتمع. فقد كان عاطف الطيب حريصاً على أن يقدم أفلاماً تسعى دائماً إلى الصدق الفني وتتطرق إلى مشاكل الواقع، وتهتم بالمواضيع التي تعبر عن الإنسان البسيط... الإنسان المحاط بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معيشية صعبة غير آمنة. وما أراد عاطف الطيب، قد وجده عند كتاب السيناريو الأكثر بروزاً في الوسط السينمائي (وحيد حامد: ه أفلام - بشير الديك: ٤ أفلام - أسامة أنور عكاشة: فيلمان - مصطفى محرم: ٢ أفلام)، وهم كتاب اشتركوا مع عاطف الطيب في طرح نفس الهموم والمشاكل التي تهم المواطن البسيط وتعالج قضاياها الحياتية اليومية.

وإذا استعرضنا أمثلة من أفلام الطيب، تجسد هذه الثنائية فستجد مثلاً، أن فيلم (البريء) يجسد ذلك القهر الذي تمارسه السلطة من خلال استغلالها للجهاز الجند العسكري في تنفيذ الأوامر. هناك أيضاً فيلم (الزمار) حيث الحصر على حرية الآراء والأفكار من قبل السلطة أما فيلم (التخشيبة) و(ملف في الأداب) فهما إبانة واضحة للقوانين والإجراءات الحكومية الروتينية، والتي تتسبب في كثير من الأحيان في فقد الإنسان لأمنه. هذا من ناحية قهر السلطة والقانون، أما بالنسبة للقهر الاجتماعي، فهو يبرز بشكل واضح في أغلب أفلام

الطيب. فمثلاً، فيلم (سواق) (الأنوبيس) يشكل علامة بارزة في رفضه لذلك التمييز الفجاعي في العلاقات الاجتماعية والأخلاقية في عصر الانفتاح. هناك أيضاً فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) الذي ناقش مشاكل الشباب المصري في

الثمانينات، وبالتحديد شباب الطبقة المتوسطة، الذين يعيشون أزمات هذا العصر... أزمات مثل السكن والعادات والتقاليد. كما يناقش موضوعاً حساساً جداً يعاني منه الشباب العربي بشكل خاص، ألا وهو موضوع الجنس، وجميعها مسببات للقهر الاجتماعي، الذي يعرقل كافة الطموحات المستقبلية للشباب. أضف إلى ذلك الفساد الاجتماعي في فيلم (ضربة معلم)، والممارسات الخاطئة في المجتمع في فيلم (الدنيا على جناح يمامة) يدان من عناصر القهر الاجتماعي الذي نبحث فيه. أما فيلم (الهروب) فهو النموذج الأمثل لثقافة الكثير من الممارسات الخاطئة التي يعيشها الواقع المصري والعربي بشكل عام. فهو يتطرق - بالتحديد - لتلك الجراح الفائرة في حياتنا، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها، مؤكداً بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الإعلام وبعض أجهزة الدولة في تكريرها وانتشارها.

في المقابل يبرز الجزء الآخر من الثنائية (الرفض والتمرد) في نهايات أفلام الطيب، باعتبارها النتيجة الحتمية للقهر، ويتبين ذلك في المشهد الأخير لفيلم (سواق الأنوبيس) الذي يشكل تحدياً لتلك التغيرات الاجتماعية والأخلاقية، والتأكيد على مواجهتها. وكذلك في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) عندما أصر بطلا الفيلم على محاكمتها، ليتمكنا من نفض كل تلك الصعوبات والاضطرابات التي يتعرض لها الشباب. وهناك أيضاً التهمات في فيلم (ملف في الأداب) اللاتي لا يكتفين بالبرادة، ويطلبن من المحكمة توفير الأمان الاجتماعي العادل، حيث إن البرادة القانونية شيء، وصفاء السمع الاجتماعية واستمرار اتهام المجتمع الذي سيظل سيقا مسلطاً على رقاب الآراء إلى ما لا نهاية شيء آخر.

وأفلام  
(التخشيبة)  
(الزمار)  
(البريء) و  
(كتيبة  
الاعدام)  
(الهروب)،  
جميعها أفلام  
تؤكد على  
رفض الظلم  
السلطوي  
والاجتماعي،  
وإن كان هذا  
التأكيد يأتي  
بشكل فردي  
أو مباشر  
أحياناً. فردي  
في أفلام



لقطة من فيلم ليلة ساخنة

(سواق الأتوبيس - الحب فوق هضبة الهرم - الهروب - ملف في الأداب - الزمزم). أو مباشر في أفلام مثل (التخشيبية - البريء - البديرون - ضربة معلم - كتيبة الأعداء - ضد الحكومة).

## بنية السيناريو والحوار

هناك تساؤل تستعده هذه الثنائية المعروضة في فكر عاطف الطيب وهو هل استطاعت المعالجة الدرامية (السيناريو والحوار) عند عاطف الطيب أن تجسد الموضوع المطروح بشكل جيد؟ فالمتتبع لإحصائية الجدول يرى بأن هناك ضعفا عاما يسود أفلام الطيب بالنسبة للمعالجة الدرامية لتلك الثنائية التي سبق الحديث عنها، فيما لو استثنينا فيلمي (سواق الأتوبيس) و (الهروب) فعلا نرى بأن السيناريو في فيلم (التخشيبية) ذو إيقاع سريع موح ومحفن، تشويه بعض المغارقات الدرامية في نصفه الأول. صحيح أنه نجح في الاحتفاظ بعنصر التشويق والغموض والتوتر في بناء الأحداث. إلا أنه في النصف الآخر يتحول إلى سيناريو ضعيف تقليدي، خاصة بعد أن يكتشف الغموض وينقلب الفيلم إلى لغز بوليسي انتقامي من غير مبررات منطقية. وفي فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) يقدم السيناريو شخصيات واقعية جدا في المجتمع لكنه لم يقدم جديدا في المعالجة الدرامية وبدا تقليديا في تركيبته وكتابتها للسيناريو، وكان اعتماد السيناريو بشكل كبير على الحوار في توصيل أفكار الفيلم، تقصد الحوار الزائد في كثير من المشاهد، والواقعي والجميل في بعضه. أما في

فيلم (ملف في

الأدب) فنجد

سيناريو يتصف

بأنه جيد جريء

واستفزازي، إلا

أنه كان متسرعا

ومتناسيا إيجاد

مبررات

لتصرفات

شخصياته،

حيث لم يتوقف

بالتمام والتحليل

للمراحل التي

مرت بها بعض

الشخصيات.

وقد كان واضحا

بأن السيناريو

يتعجل الوصول

إلى النتيجة المثيرة

للتفجير، حيث

يقفز بنا الفيلم

إلى مشهد المحاكمة، دون المرور على الآثار الجانبية الهامة التي لحقت بعائلات المتهمات في قضية الدعارة. كذلك في فيلم (البريء) حيث كان السيناريو تقليديا في معالجته لموضوع هام وخطير، وضاع بين الميولوراما المؤثرة المصحوبة بالعنف، وبين إطرولوجيات الفن المتقزم، ولهذا جاء السيناريو بركا في كتابته الدرامية، معتمدا في نجاحه على فكرة الجريمة. كما أن السيناريو قد ركز في بناءه للشخصيات على الشخصية المحورية فقط، والتي جاءت صادقة ومبرسومة بعناية، وبالتالي تناسى الاهتمام بالشخصيات الأخرى. وفي فيلم (ضربة معلم) فإن السيناريو لم يوفق كثيرا بالدخول في أعماق شخصياته ودراسة إنفعالاته وتحليلها نفسيا واجتماعيا، لذلك بدت ردود أفعال بعض الشخصيات وتصرفاتها ساذجة وغير مقنعة. ودلوا عنصرا التشويق والحركة، الذي حاول الفيلم الاحتفاظ بهما حتى النهاية، لسقط الفيلم في الكثير من السطحية، وتبين بشكل جلي ذلك الضعف في شخصيات الفيلم. أما السيناريو في فيلم (كتيبة الأعداء) فقد اعتمد على حكاية تقليدية قديمة جدا، ألا وهي حكاية القتل والانتقام، وبالرغم من أن السيناريو قد أضاف بعدا سياسيا للفيلم، بعد تقديمه لبعض الحقائق والأسقاطات المعاصرة، ليتحول السيناريو إلى قضية شرف ودفاع عن الوطن، وهو من مرحلة الانفتاح الاقتصادي هي خيانة لحرب أكتوبر، إلا أن السيناريو قد أخفق تماما في التعبير عن هذا دراما، بل أنه لم يقنعنا ولم يقدم أية مبررات منطقية لتصوره هذا إضافة إلى أن السيناريو أساسا قد اعتمد على فكرة غير منطقية

مختلفة وبنى

عليها مجمل

أحداثه.

أما

بالنسبة

لسيناريو فيلمي

(سواق

الأتوبيس) و

(الهروب)، فهما

الوحيدان اللذان

نجيا من الضعف

والتذبذب في

المستوى، ففي

فيلم (سواق

الأتوبيس) نحن

أمام سيناريو

خلاق وبسيط،

بعيد عن المباشرة

ويتحاشى جاهدا

تقديم مزايا

وخطيرنانة



لقطة من فيلم الزمزم

## بنية الزمن

لقد اختار عاطف الطيب زمنا مجددا لغالبية أفلامه، وهو الفترة الممتدة منذ مطلع عصر الانفتاح وحتى الوقت الحاضر، أي منذ منتصف السبعينات وحتى مطلع التسعينات. فقد ناقش الطيب مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي أفرزتها مرحلة الانفتاح والفترة ما بعد الانفتاح، والتي طرأت بشكل مفاجئ، على المجتمع المصري وغيره في كثير من القيم والأخلاقيات العامة ولا نغفل بأن التبدل على هذا الزمن في تجربة عاطف الطيب، سيكون صعبا، فغالبية أفلامه توحى بهذا الزمن، أما بشكل مباشر أو غير مباشر. فالتفكك الأسري والتفكك الأخلاقي للمجتمع في فيلم (سواقي الأتوبيس) جاء نتيجة ذلك التغير المفاجئ في العلاقات الاجتماعية لعصر الانفتاح، حيث أوجت شخصيات الفيلم بذلك، ومشاكل الشباب المصري من الطبقة المتوسطة والتي طرحت في فيلم (الحب فوق حضبة الهرم)، لم تبرز بهذا الشكل إلا في مرحلة الانفتاح وما بعدهم والتصرفات غير المسؤولة لبعض رموز السلطة في فيلم (ملف في الألب)، كان لمعني بها زمن الانفتاح، حيث تفصح القيم الأخلاقية والمصوبية، إضافة إلى أن فيلم (ضربة معلم) يشير بأن مرحلة الانفتاح قد شهدت سيادة الخارجين على القانون والتحايل عليه وانتشار الفساد والذيفاع عنه، أما فيلم (كتيبة الإعدام) فهو يعبر صراحة بأن السوبرماركت ما جاء إلا بعد الخيانة الكبرى في حرب أكتوبر ٧٣. كذلك الإشارة إلى مكاتب توظيف الأيدي العاملة في الخارج في فيلم (الهروب)، تكفي بأن الفيلم يحكي عن مرحلة الانفتاح، حيث انتشرت الهجرة إلى الخارج في هذه الفترة وبالذات. ومراجعة المحامي في المحكمة في فيلم (ضد الحكومة): تشير صراحة عن فترة الفيلم، وهي ما بعد عصر الزيمبابوي الساعات، وصحيح بأن فيلمي (الزمن) و(الزهر) لم يشيرا صراحة بالزمن حيث الزمان مسكوت عنه في الفيلم، إلا أن ذلك قد جاء إما باعتبارات فكرية، أو كان ذلك لخوف رقابية بحتة، أما فيلما (قلب الليل) و(تاجي الغلي) فبنية الزمن فيهما تتبع زمن الرواية أو تتبع السيرة الذاتية، المأخوذ عنهما الفيلمان.

بعد هذا العرض لبيان بنية الزمن في أفلام الطيب، لابد أن يرد هذا التساؤل: لماذا اختار عاطف الطيب هذا الزمن بالذات في غالبية أفلامه؟ وللإجابة عن هذا التساؤل، لابد من التأكيد على أن كافة المواضيع والأفكار والاطروحات التي حملتها أفلام عاطف الطيب، تمثل وجهة نظر شخصية للمخرج، أي أنه يتبنّاها ويؤمن بها تماما، فهو مثلا، في أحاديثه الصحفية، يؤكد هذا التصور، بل ويسهب في الحديث، عندما يتذكر أحد لقاءاته المصاحبة مع محمد ناجي وأشير الديك، في مقهى وسط مدينة القاهرة، في أوائل الثمانينات، حيث كان الحديث عن السينما والسياسة والحياة، يتحدث عاطف الطيب فيقول (...): لا أستطيع القول بأن أسلامنا وإنكارنا ساعته كانت واضحة أبدا، كانت مجرد إرهاسات، تذبذبات، آمال .. كنا نستصير الدنيا، ونحن نسعى لشمول ثقافي، لا يعني القراءة فقط، ولكن الحياة مع مختلف الشرائع، فهم مجريات الأمور، الاحتكاك بالواقع، ملازمة

ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية. إضافة إلى الحوار الذكي والملاح والمركز، والذي أبعد عن الشرشرة الكلامية. كذلك في فيلم (الهروب) حيث نجد سيناريو أكثر ما يمكن أن يوصف به كونه جيدا وواعيا في الرؤية والمعالجة، الشخصيات فيه مدروسة بعناية، والأحداث منطقية ومتماشية مع منطق الشخصيات، حيث كان من الممكن أن تسود حوادث الانتقام كما في الكثير من الأفلام المشابهة، إلا أننا أمام سيناريو يحطم هذا القيد - بعد حادثتين فقط - ويتطرق إلى عدة قضايا مهمة تضع المخرج في مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء في الطرح الاجتماعي والسياسي.

وأمام كل هذه الأمثلة الطروحة، يتبين للمتتبع بأن عاطف الطيب كلفنان.. كان همه الأول والأخير من خلال أفلامه، هو طرح مواضيع وقضايا لمسية بهذا الإنسان، مهما تكن النتائج، (...) يبدو لي أن الذي يميز أفلامي هو موضوعاتها، فاختيار الموضوعات يتم بعناية، ولابد أن تكون مرتبطة بالمقاصد المواطن. انني ألتمس المشاكل التي تهتم المواطن من الطبقة المتوسطة، وبالذات من أبناء جيلي .. و (...) يجب أن تكون شاعرين على عصرنا، بلا تزييف أو تشويه.. فانا أترجم ما يمكن أن يمس كل ما يعمل داخل الناس، ويؤثر فيهم .. كل ما يهزهم في حياتهم اليومية. وخلاصة القول... أن نعالج التعبير بصديق وأمانة.. عيوننا على ما يحدث في مجتمعنا.. في الحياة، ونشحن هذا بأعمالنا الفنية (...).

وهذا بالضبط، ما حرص على تجسيده عاطف الطيب في جميع أفلامه.. البحث في قضايا تهتم الناس وتناقش مشاكلهم، ومن المؤكد بأن هذا الدافع والهلم الاجتماعي الذي حمله على عاتقه، قد جعله يكثر في الانتاج، ويولد وراء الموضوع الاجتماعي أساسا، متناسيا بذلك أن السينما ليست موضوعا لفنصوب، وإنما هي فن بصري يعتمد أساسا على التكوين في الصورة السينمائية، فالموضوع شيء يختلف عن السيناريو، والذي هو هيكل الفيلم، والأهم من ذلك هو كيفية معالجة هذا الموضوع، من خلال سيناريو مناسب ومنطقي، وإلا كيف نصر تميز فيلم (سواقي الأتوبيس) مثلا، عن بقية أفلام تنسأل مرحلة الانفتاح، فما لموضوع واحد هنا .. ثم كيف إن فيلم (الهروب) مثلا، يتميز عن جميع أفلام عاطف الطيب الأخرى. هذه النقطة الأساسية والبديهية كان من المفترض ألا تثير عن مخرجنا، فنراه يدفع بحماس وبثواب حسنة وراء موضوع مهم، قد ينسب التفاصيل الأخرى المهمة، من تصوير وإضاءة ولون وديكور وغيرها من مكونات الكادر السينمائي، فالحماس والثوابا ليست دوما طريقا لنجاح جيد، لذلك نلاحظ بأن عاطف الطيب لم يكثر كثيرا بتكوينات كادراته الجمالية والشكلية، مما جعله يقع في - أحيانا كثيرة - في مأزق فنية، نتيجة ذلك التباين الملحوظ في مستوى أفلامه من حيث الشكل وحتى المضمون أحيانا، ما بين الجيد والقليل جودة والرديء، مما أوحى بالتالي بأن هذا المخرج لم يبت - قط - رؤية سينمائية فنية محددة وواضحة يطمحها جميع أفلامه، فيلما بعد فيلم.

التجارب.. والقراءة أيضا.. كان سؤالنا - المر - كيف إستطاع السادات في عشر سنوات أن يشيخه إنجازات عبدالناصر، رغم الجماهيرية الواسعة التي كانت تحيط بناصر وإنجازاته، رغم إنجازاته للناس والفقراء، كيف تمكن السادات من كل هذه البردة، والرجل لم تمر ذكره الخامسة بعد !! كان يعني ذلك - لدينا وقتها - أمرين : الأول، أن خطأ ما شاب تجربة ناصر، علينا أن نعرفه ونذكره. والثاني، أنه لابد من مواجهة ما يحدث - فنا بالطبع - بطرح حل واضح كحد أدنى، وهو بث الهمة. قد تسال، هل كانت هذه نظرية موجودة على مائتتنا في المهجر.. لا بالتأكيد.. كل هذا أذكره الآن من اطراف الأحاديث والذكريات والمحاورات.. لم يطرح هكذا بوضوح ولم يعلن بقوة، لكن هل تتصور، بأننا طرخناه كما قلته بالضبط في الأفلام..). وهذا ما يفسر ثبات بنية الزمن - إلى حد كبير - في غالبية أفلام الطيب، إذ أراد بذلك أن تكون أفلامه شاهدا على هذه المرحلة الزمنية بالذات.

### بنية المكان

إن للمكان في السيمياء دورا بارزا وهاما في التثاثير على الأحداث والشخصيات. وفي كثير من الأحيان، يصبح للمكان شخصية مستقلة يشكل خاص، ليحب دورا دراميا فعلا وهاما في التعبير الدرامي، بدل بقاء خلفية فقط للحدث الدرامي. هذا - بالطبع - إذا استغل هذا الدور التثاثيري، أما كيفية قياس هذا الدور للمكان، فلا يكون - طبعاً - بالحدس الزمني المتاح للمكان على الشاشة، بل إن قياسه يمكن في أهمية هذا المكان من حيث كونه شخصية فاعلة ومؤثرة في الشخصيات والأحداث. وبالرغم من أن عاطف الطيب قد قام بتصوير مجمل أفلامه خارج الاستوديو (الدبنة - القرية)، إلا أن المكان في أفلامه، يتراجع بين الدور الإيجابي والدور السلبي، متعمداً على ما يحمله السيناريو في هذا الخصوص. وغالباً ما نرى كاميرا الطيب تجوب الشوارع والأزقة متتبعة للشخصيات وانفعالاتها، دون أن يكون للمكان دور في هذه الانفعالات.

ففي فيلم (التفشيبة) مثلاً، لم يكن للمكان دور حقيقي في التاثير على الأحداث والشخصيات، هذا بالرغم من الإحساس بالكابة في مكاتب الأمن ومراكز الشرطة لذلك كان المكان مجرد خلفية للأحداث فقط.

وفي فيلم (البريء)، نلاحظ بأن شخصية القرية كانت بارزة، وتأثيرها على تصرفات الشخصيات كان واضحاً، بل إن الشخصية الرئيسية نفسها أخذت مصداقيتها من جو القرية. أما بالنسبة المعتقل كمكان، فكان فقط خلفية للأحداث، وتصرفت الشخصيات كانت تمرر عن نفسها وتعتبر عن الحدث. وهناك مشهد قصير صور في القطار، فبالرغم من قصر هذا المشهد إلا أن المكان كان تأثيره واضحاً عليه، وكان وراء ذلك التصرف الذي قام به أحمد زكي في محاظفته ودفاعه عن الإهلام شاهين.

وفي (ضربة معلم) فإن الجو البوليسي والمطاردات التي احتواها الفيلم، قد فرض أماكن معينة تتناسب هذا الجو، وبالتالي أصبح المكان خلفية للأحداث فقط. أما في فيلم (الهروب)، فقد اتخذ المكان حيزاً هاماً، بل كان له دور البطولة أحياناً، وكان ذا شخصية واضحة ومؤثرة في الأحداث والشخصيات في غالبية المشاهد، فكل جرنية فيه محسوب لها، ومستقلة في تكوين الموقف والحدث. مثلاً، في مشاهد محل الخضار في السوق، بالذات مشهد التفقيش عن متعصر عند تعلقه في السقف الذي لم يكن أن يحدث لولا وجوده في هذا المكان بأناته. وفي مشاهد القرية، وبالذات مشهد الجنازة، حيث كان طابع الجنازة مرتبطاً ارتباطاً كلياً بالطابع العام للقرية، ولولا هذا الطابع الخاص والمؤثر على الحدث، لما تمكن متعصر من الهروب من أيدي الشرطة، بالإضافة إلى ذلك المشهد الليلي، عند مفاجأة متعصر من الضابط وهو مستغرق في التفكير. وفي مشاهد شقة صباح، وبالذات مشهد افعال «الخنافة» ليتمكن متعصر من الهروب. وكل هذه أمثلة فقط، وليست حصراً لأهمية المكان في هذا الفيلم، حيث المكان مختار بدقة وعناية فائقة.

وفي فيلم (إنذار بالطاعة) كان للمكان شخصية مؤثرة في الحدث الدرامي، وكان لصيقاً بالشخصيات بل إنه قد أعطي مبررات منطقية للأحداث وتصرفتات الشخصيات، حيث نرى الحواري الضيق التي تعاصر الحركة وتطبق على الانفاس، والبيوت البسيطة ذات الجدران المتهاكلة، والتي تحاصر ساكنيها وتدفعهم إلى الموت والفكاح منها.

### بنية الإخراج والعناصر الفنية والتقنية

يصل بنا الحديث عن بنية الإخراج والجانب التقني والفني في أفلام عاطف الطيب، فمن الملاحظ بأن هناك تبايناً واضحاً في أسلوب الطيب الإخراجي وفي المستوى الفني والتقني لأفلامه.. مما يوحي بأن الطيب لم يتبن رؤية سينمائية فنية محددة واضحة يجعلها جميع أفلامه، فيلماً بعد فيلم. هذا بالرغم من أن الطيب - كمخرج حر - قدم مستويات فنية تقنية جيدة، في كثير من الأحيان.. خصوصاً وأنه - في تعاونه مع فريق العمل الفني - قد ذكر في أفلامه أسماء معروفة كل في مجاله، فمثلاً في مجال التصوير تعامل مع سعيد شريمي في ٨ أفلام، ومع عبدالمنعم بهنسي في ٢ أفلام، ومع محسن نصر وهشام سري في فيلمين لكل منهما. وفي مجال المونتاج تعامل مع نادية شكري في ١٠ أفلام، ومع أحمد متولي في ٥ أفلام، ومع سلوى بكر في ٤ أفلام. وفي مجال الموسيقى التصويرية تعامل مع مودي الاصام في ٥ أفلام، ومع عمار الشريمي في ٢ أفلام، ومع محمد هلال في ٢ أفلام. أما في التمثيل، فقد تعاون مع ألع النجوم.. فمع نور الشريف قدم ٩ أفلام، ومع أحمد زكي قدم ٥ أفلام، وقدم لكل من : مسمود عبدالعزيز، نبيلة عبيد، ليلى علوي، مدحود عبدالعليم، ثلاثة أفلام. ومع كل هؤلاء الفنانين والفناني، قدم عاطف الطيب مستويات فنية راقية خصوصاً في مجال الأداء التمثيلي، إلا أن هذا لا ينبغي بأن كل فيلم يقدمه يختلف عن الفيلم الآخر في الأسلوب والرؤية الفنية.

موفق للمرشحات المختارة من قبل المخرج ومدير التصوير، مما أضفى على المشاهد شفافية معينة، إلا أن كل ذلك كان في النصف الأول من الفيلم، حيث افتقد النصف الثاني منه لكل هذا الإبداع. وفي (تاجي العلي) هناك جهد ملحوظ وعالي المستوى في التصوير، حيث الاختيار الموفق لحجم اللقطات وزوايا التصوير إضافة إلى الإضاءة الدرامية المعبرة، خصوصا في المراكب البالية التي اتسمت بالشاعرية الواقعية. أما في فيلم (الهروب)، فقد حقق التصوير والإضاءة مستوى عاليا من الحرفية، وخلق الجو المناسب مع الحدث الدرامي، كما نجحت الكاميرا في التعبير عن ذلك التوتر الدرامي بصركتها الحرة في الأماكن المغلقة أو بالاعتزاز المتوتر عند التصوير فوق سطح القطار مثلا. وبالتالي تميز التصوير بتكويناته الجمالية القوية والمعبرة.. وهناك حقا اهتمام بالجانب الجمالي في هذا الفيلم.

نأتي للحديث عن تجربة المونتاج في أفلام عاطف الطيب.. حيث أن لهذا العنصر أهمية كبيرة في السينما، باعتباره عاملا حاسما في المحافظة على الإيقاع العام للفيلم، والتحكم في العلاقة بين التضاد الدرامي للحدث وبين شخصيات الفيلم. ففي أفلام الطيب، نلاحظ ذلك التناقضات الفنية لدور المونتاج وأهميته كما أن هناك تقاسمات وأخفا في اعتماد عاطف الطيب على المونتاج من فيلم إلى آخر. فمثلا في بعض الأفلام التي قدمها الطيب (سواق الأتوبيس - التخشبية - ملف في الآداب - ضربة معلم - كتيبة الأعداء - ضد الحكومة - دماء على الأسفلت)، كان للمونتاج دور مهم في الحفاظ على إيقاع تصاعدي لامت وبتشويق متناسب والحدث الدرامي. ففي (ملف في الآداب)، نجد قطعاً سريعاً ولاهنا ويعتقد المونتاج المتنازلي في التعبير الدرامي. وفي (ضربة معلم) هناك مونتاج سريع ولاهنا ويتناسب وأسلوب التشويق والحركة الذي اتقنه الفيلم. وفي أفلام (تاجي العلي - ضد الحكومة - دماء على الأسفلت - انذار بالطاعة)، نلاحظ مونتاجاً جيداً احتفظ بنهض الفيلم الدرامي وانفعالات الشخصيات وفي المقابل هناك في أفلام (الفيرة القاتلة - الزمار - البريء - أبناء وقتلة - البديرون - قلب الليل) مثلاً، إخفاقات وتذبذب في مستوى المونتاج من مشهد إلى آخر، مما أدى إلى عدم السيطرة في المحافظة على إيقاع الفيلم العام.

أما بالنسبة للموسيقى التصويرية في أفلام عاطف الطيب، فهي - بشكل عام - متوافقة مع الحدث وتبهر عنه. وعلى أقل تقدير، تكون - أحيانا - خلفية للحدث، إن لم تعبر عنه. كما يلاحظ في موسيقى أفلام الطيب، بأنها تتميز بالطابع الحزين المعبر، وتعتمد - غالباً - على نغمات الناي الحزينة أو آلة أخرى مصاحبة (سواق الأتوبيس - التخشبية - الحب فوق هضبة الهرم - الزمار - ملف في الآداب). وأوركسترا لية حزينة معبرة في أفلام (البريء - قلب الليل - الهروب - تاجي

وبالرجوع إلى الجدول، سنجد - مثلاً - بأن أفلام الطيب - في غالبية مشاهدنا - تعتمد على التصوير خارج الاستوديو. وبأني ذلك إما أن التصوير خارج الاستوديو أقل تكلفة إنتاجية أو سعياً للوصول إلى الصدق الفني وبالتالي الوصول إلى المتفرج بسهولة. ومهما يكن السبب في خروج الكاميرا من الاستوديو، فقد جاء ذلك في صالح العمل الفني عموماً. حيث كانت الكاميرا تجوب الشوارع والأزقة بصركتها الحرة واللائقة، خصوصاً الكاميرا الموصلة منها، والتي أضفت نوعاً من الحركة على المشاهد بشكل عام. يتضح ذلك أكثر في أفلام (سواق الأتوبيس - الحب فوق هضبة الهرم - ملف في الآداب). أما بالنسبة للإضاءة، فقد كانت في كثير من الأحيان إضافة درامية معبرة ومساهمة في خلق الجو الداخلي للمشهد (الفيرة القاتلة - سواق الأتوبيس - الزمار - البريء - قلب الليل - الهروب). على العكس من أفلام (التخشبية - كتيبة الأعداء) مثلاً، حيث لم يكن للإضاءة الدرامية المعبرة دور مهم وبارز، بل ربما كانت إضافة تكميلية فقط.

نصل الآن للحديث عن تكوين الكادر الجمالي، واختيار زوايا التصوير وحجم اللقطات، حيث نلاحظ بأن عاطف الطيب لم يكثر كثيراً بتكوينات كادراته الجمالية والشكلية، إلا فيما ندر. وبما أن أداة التعبير في السينما أساساً هي الصورة، فلا بد أن يكون هناك اهتمام واضح بهذه الصورة، بالمقصود طبعاً الصورة الدرامية المعبرة. ففي غالبية أفلام عاطف الطيب (التخشبية - الحب فوق هضبة الهرم - ملف في الآداب - ضد الحكومة - دماء على الأسفلت) كان الموضوع الجيد والجريء طامحاً على كل شيء، اتصد ذلك الموضوع الذي أتمتد في الأساس على الحوار الكثيف والمباشر، وعلى عناصر أخرى غير الصورة في التواصل، مما أدى إلى التقليل من أهمية لغة الصورة المعبرة وجعلها ضعيفة في كثير من الأحيان. بل إن في بعض أفلام الطيب كان من الصعوبة بمكان الكشف عن أي ابتكار فني جمالي، يكفي لإفراز طاقات وإمكانات فنية جمالية للعمل الفني. وبالتالي إختفى ذلك الدور التعبيري للصورة. ويتضح ذلك في أفلام (أبناء وقتلة - البديرون - الدنيا على جناح يمامة). وهذا الحديث - بالطبع - لا ينطبق على أفلام قليلة مثل (سواق الأتوبيس - الزمار - البريء - قلب الليل - الهروب - تاجي العلي - انذار بالطاعة). ففي فيلم (سواق الأتوبيس) مثلاً، كان هناك تصوير أخاذ، وزوايا تصوير مدروسة بعناية. وإضاءة درامية موقفة غالباً. وفي (الزمار) كانت حركة الكاميرا وزوايا التصوير في قمة تألقها، حيث وفق الطيب في إعطاء تكوينات جمالية للكادر في كثير من الأحيان، هذا بالرغم من أنها كانت تكوينات معيشية في زوايا الفيلم، ولم تكن تشكل أسلوباً واضحاً للخارج. كذلك في (قلب الليل) حيث تميز التصوير بتكوينات جمالية رائعة للآثار، واستخدام موفق للإضاءة داخل المشاهد، إضافة درامية أعطت إيماء بالفترة التاريخية، وذلك باستخد

العلي - انذار بالطاعة). وهناك استثناء في فيلمي (إبناء وقتلة - البهرون)، حيث كانت الموسيقى تقليدية صاخرة، تتناسب والطابع الميودرامي الذي طرحه الفيلم.

أما موسيقى الفنان مودي الإمام، والذي بدأ التعاون مع الطيب منذ فيلمه (قلب الليل) ومن بعدها في أفلام (الهروب - ناجي العلي - ضد الحكومة - نداء على الأسفلت)، فهي موسيقى حديثة جيدة وموجبة، وتشكل نقلة في التعبير الدرامي للموسيقى في السينما المصرية عموماً. ففي فيلم (الهروب) مثلاً، نجد موسيقى رائعة جداً، استطاعت أن تعمق الكادر السينمائي، وكانت جزءاً أساسياً في تكوين الصورة وليست ظلاً لها بحسب، خصوصاً في ذلك المؤثر الصوتي الجميل (صوت راعي الجمال) والمتناسب مع الموقف الدرامي في تجسيد العلاقة بين البطل والصقور المحلقة.

والتمثيل - أيضاً في أفلام عاطف الطيب، كان عنصراً هاماً، استخدمه الطيب في توصيل ما يريدته للمتفرج، مستقيماً في ذلك من قدرات ممثليه الذين يختارهم بعناية شديدة، بل إنه في بعض الأفلام اعتمد - بشكل أساسي على تلك القدرات الأدائية للممثل في التوصيل، متناسياً الاهتمام ببقية العناصر الأخرى. كما حدث فعلاً، في فيلمه (البريء) عندما كان أداء أحمد زكي هو الفيلسوف الحقيقي الذي جعلنا نصدق سبع الليل، وتتابع معه خطوات مغامسته الكبيرة هذه .. إن أحمد زكي، بهذا الصدق في الأداء قد جعل المتفرج يتعامل مع الشخصية إلى درجة التماهي، حيث أن المتفرج قد نسي أو تجاهل أن يفتش عن الأخطاء والسلبيات التي احتواها الفيلم، بل إن هذا التماهي قد جعله لا يرى ما يمكن أن يخالف المنطق أحياناً. إلا أن عاطف الطيب عموماً، كان حريصاً جداً في اختياره لمثليه، بل ونجح - إلى حد كبير - في إدارتهم بشكل لافت للنظر، مستقيماً من قرارات أدائية كاملة فيهم ولم تستمر قبل ذلك.. حيث كان الممثل في أغلب أفلام الطيب، في أفضل حالاته.. ولا يمكن للمتفرج أن ينسى مثلاً، أداء نور الشريف في (سواق الآتوبيس)، أو أداء نبيلة عبيد في (التششية)، أو أداء مديحة كامل وصالح السعدني في (ملف في الأداب)، ولا يمكن - أيضاً - أن نسي كل تلك الشخصيات الرائعة، التي أداها أحمد زكي في أفلام (التششية - الحب فوق هضبة الهرم - البريء - الهروب - ضد الحكومة).

وبعد أن تحدثنا عن التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل في أفلام عاطف الطيب، باعتبارها عناصر فنية تقنية هامة، تسخر لخدمة المخرج في صياغة رؤيته الإخراجية للعمل الفني، يبقى أن نتحدث عن العملية الإخراجية نفسها، وقدرات المخرج في السيطرة على مجمل هذه الأدوات الفنية والتقنية، للوصول بالفيلم إلى أفضل مستوى فني.

وإذا استعرضنا أمثلة من الجدول، تجسد مستوى الإخراج عند الطيب، فسندج مثلاً بأن الإخراج في فيلم (التششية) كان موفقاً إلى حد ما في تنفيذ السيناريو، وليس هناك جديد فيه، هناك فقط إدارة جيدة للممثلين، والإخراج (الحب فوق هضبة الهرم) تقليدي يشوبه بعض اللحاحات الفنية الجيدة، بالرغم من أن هناك إدارة جيدة للممثل والكاميرا، خصوصاً المحمولة منها، وفي فيلم (الزمار) نجد إيقاعاً منسجماً نوعاً ما في الإخراج، مع وجود اهتمام بالكادر الجمالي للصورة، في أحيان كثيرة، ولا يمكن نكران ذلك الجهد الفني المبذول من المخرج في فيلم (ملف في الأداب) في الاحتفاظ بالنبض المتدفق والإيقاع السريع واللافت للفيلم.

كما أن المخرج نجح في الموازنة بدقة بين الإيقاع البوليسي للفيلم، وبين إيقاعه كفيلم يحمل هدفاً فكرياً اجتماعياً، وفي فيلم (ضربة معلم) نجد إخراجاً جيداً حافظ على عنصري التشويق والحركة حتى نهاية الفيلم، مما ساهم في انتشار الفيلم من السقوط في السطحية، وكان خطأ الإخراج في فيلم (قلب الليل) هو أن المخرج كان أميناً للعمل الروائي إلى درجة فقداناً للغة السينمائية، وارتباك هذه اللغة في أحيان كثيرة مما جعل الفيلم يتخبط في لثائه وراء العمل الأدبي هناك سيطرة من المخرج في الجزء الأول على تنفيذ كادراته. هذا إضافة إلى الشفافية التي ساهمت في جمالية المشاهد، أما بقية الفيلم، فقد افتقد لكل تلك التقنيات الإبداعية بل وضاع وراء تجسيد سردية النص الروائي، لدرجة شعورنا بأن الفيلم قام بإخراجه اثنان - يختلفان تماماً في الرؤية السينمائية. أما في فيلم (الهروب) فنجد مستوى فنياً جيداً في الإخراج، ويصل به مخرجه إلى درجة كبيرة من الانقسان، حيث نجح في إدارة فريقه الفني من فنانين وفنئين، هناك، حقاً، إبداع أدائي من الممثلين أن كان في الأدوار الرئيسية أو الثانوية. وهناك أيضاً تمكن واضح من المخرج في السيطرة على أدوات الفنية والتقنية. وهناك جهد واضح بحسب لصالح المخرج في فيلم (ناجي العلي) إن كان في تجسيد المعارك أو في تحريك الجماهير. وهناك أيضاً سيطرة كاملة على أدوات التصوير والتقنية كمخرج، وفيلم (انذار بالطاعة) يتميز بإخراج جيد، ذي إيقاع متناسج مع الأحداث والشخصيات، وهناك تكوينات جمالية للكلاد في أغلب المشاهد، وإدارة موفقة من المخرج لأدواته الفنية والتقنية.

وختاماً نتوصل إلى إشكالية هامة بالنسبة لتجربة المخرج عاطف الطيب السينمائية، وهي إن مشكلته كمخرج، تكمن في أسلوبه الإخراجي المبسط إلى درجة كبيرة، وذلك باعتدائه على الموضوع والموقف الجريء - بشكل أساسي - في التوصيل .. هذا بالرغم من أن هناك في أفلامه كما كبيرا من الشعر والرمز والموسيقى، إضافة إلى الأفكار والعناصر (الأدوات) التقنية .. إلا أنها جميعاً تنفذت - في نفس

الوقت - تلك الرؤية الإخراجية الخاصة التي في إمكانها توظيف كل تلك الإمكانيات التقنية والفنية للانطلاق بالعمل الفني إلى أفق فنية وإبداعية قد تثير الإعجاب وتوتقي بالمستوى الفني للفيلم.. فسينما اليوم لابد أن تكون قادرة على الجمع ما بين الشكل والمضمون في إطار متوازن ومحسوب.

## عاطف الطيب .. نبذة تاريخية

وعاطف الطيب، صعيدى المولد، بولاقى النشأة، أحب التمثيل منذ طفولته وبات يحلم بأن يكون نجما في التمثيل وفي المرحلة الإعدادية بدأ يرتاد دور السينما، ولاحظ أثناء متابعته للأفلام، أنه لابد من وجود شخص يحرك هذا العمل، ولم يفهم من هو؟ أنقذه مدرس اللغة الانجليزية بالمدرسة الثانوية، حيث كان يمددهم عن أهمية الفن في حياة المجتمع، وعرف منه بأن المخرج يمثل العمود الفقري للفيلم السينمائي، عندها قرر عاطف الطيب أن يكون مخرجا، ومن ثم التحق بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة في عام ١٩٦٧.

تخرج عاطف الطيب في المعهد العالي للسينما - قسم إخراج عام ١٩٧٠، وعمل أثناء الدراسة مساعدا للإخراج مع مديحت بكر في فيلم (ثلاث وجوه للجب - ١٩٦٩)، وفيلم (دعوة للحياة - ١٩٧٣). كما عمل مساعدا للمونتاج مع كمال أبو العلا.

إلتحق، بعد تخرجه، بالجيش لأداء الخدمة العسكرية، وقضى به الفترة القصيرة (١٩٧١) - (١٩٧٥) والتي شهدت حرب أكتوبر ١٩٧٣. وخلال الفترة التي قضها بالجيش، أخرج فيلما قصيرا هو (جريدة الصباح - ١٩٧٢) من انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة.

كانت فترة الجيش بالنسبة لعاطف الطيب فترة تكوين ذهني وفكري، حيث تمكن خلالها من تكثيف مشاهداته للأفلام (بمعدل ٤ أفلام يوميا). كذلك شارك في العديد من نوادي السينما، حيث انخاضت الأفكار والفنية حول الأفلام، والتي أفاقت كثيرا.

في نفس الوقت أيضا، كانت علاقته بالمخرج العبقري شادي عبدالسلام، الذي عمل معه كمساعد للإخراج في فيلم (جيش الشمس ١٩٧٣)، الذي يتحدث عن حرب أكتوبر، حيث إستقاد كثيرا من هذه التجربة، فقد كانت طريقة وأسلوب شادي يجذبانه، وبعد أن ترك الجيش، عمل مساعدا للمخرج محمد بسيوني في فيلم (إبتسامة واحدة لا تكفي - ١٩٧٧). ثم أخرج عاطف الطيب فيلما قصيرا من إنتاج المركز التجريبي هو (لقايضة - ١٩٧٨)، ثم بعد ذلك عمل مساعدا للمخرج يوسف شاهين في فيلم (أسكتندرية ليه - ١٩٧٩). وقد أفاده العمل مع هذا المخرج الكبير بشكل كبير. كما عمل مساعدا للمخرج محمد شبل في فيلم (أنياب - ١٩٨١).

إضافة إلى كل هذا، فقد عمل عاطف الطيب أيضا، في عدد من الأفلام الأجنبية التي صورت في مصر، حيث عمل مساعدا للمخرج لويس جيلبرت في فيلم (الجاوسون الذي أحبنى)، ومع المخرج

جون جيلمرن في فيلم (جريمة على النيل)، ومع المخرج مايكل بنويل في فيلم (الصخرة)، ومع المخرج فيليب ليلوك في فيلم (توت) عن (أمون)، ومع المخرج فرانكلين شافنر في فيلم (أبولو). وقد كانت هذه التجربة مفيدة جدا لعاطف الطيب، خاصة فيما يتعلق بالاعداد اليومية للعمل والدقة المتناهية التي يدرسون بها كل شيء حتى أدق التفاصيل الثانوية.

## فيلموغرافيا عاطف الطيب

١٩٧٢ - جريدة الصباح - (فيلم تسجيلي قصير):

من انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة، ويتناول ريدود فعل الناس إزاء ما كانت تنشره وتذيعه وسائل الاعلام في تلك الفترة.

١٩٧٦ - اللقايضة - (فيلم روائي قصير):

من انتاج المركز التجريبي الذي يديره شادي عبدالسلام، يتناول رحلة فلاح يترك قريته ويتجه الى المدينة لكي يبيع محصوله ويقرضه في السوق الأسبوعي للمدينة، ويشترى ممراتا ورايب. وفي رحلة العودة الى القرية يستمع الى رسائل المستمعين كنموذج للبرامج التي سوف تشكل ذهنه.

١٩٨١ - الغيرة القاتلة :

سيناريو و حوار : وصفي درويش (عن عطيل لشكسبير) - تصوير : سعيد شيمي - موسيقى : ميشيل المصري - مونتاج : نادية شكري - انتاج : أنيسوس فيلم - تمثيل : نور الشريف ونورا ويحيى الفخراني وسعاد نصر.

١٩٨٢ - سواك الأتوبيس:

سيناريو و حوار : بشير الديك - قصة : محمد خان - تصوير : سعيد شيمي - مونتاج : نادية شكري - موسيقى : كمال بكير - انتاج : هادس للاننتاج والتوزيع - تمثيل : نور الشريف وميرفت أمين وعلاء حمدي وصفاء السبع ونيلة السيد وحيد سيف.

١٩٨٤ - التخفية :

قصة وسيناريو و حوار : وحيد حامد - تصوير : سعيد شيمي - مونتاج : نادية شكري - موسيقى : مصطفى ناجي - انتاج : جلال زمره - تمثيل : نبيلة عبيد و أحمد زكي وحمدى الويزي وسعيد عبدالغني.

١٩٨٤ - الحب فوق هضبة الهرم:

سيناريو و حوار : مصطفى مرمح - قصة : نجيب محفوظ - تصوير : سعيد شيمي - مونتاج : نادية شكري - موسيقى : هاني مني - انتاج : عبدالعظيم الزغبى - تمثيل : آثار الحكيم و أحمد زكي و أحمد راتب وحنان سليمان ونجاح الموجي وحنان شوقي.

١٩٨٤ - الزمار:

سيناريو : رفيق الصبان و عبدالرحيم منصور - حوار :

عبدالرحيم منصور - تصوير: محمود عبدالسميع - مونتاج: نادية شكرى - موسيقى: بليغ حمدي - مناظر: رشدي حامد - انتاج: افلام رانيا - تمثيل: نور الشريف ويومي وصالح السعدني ومحسنة توفيق وتوفيق الدقن ونعيمة الصغير واحمد بدير.  
١٩٨٦ - ملف في الآداب:

تأليف: وحيد حامد - تصوير: سعيد شيمي - مونتاج: نادية شكرى - موسيقى: عمار الشريعي - انتاج: ابيدوس فيلم - تمثيل: مديحة كامل وفريد شوقي وصالح السعدني وألفت إمام واحمد بدير.  
١٩٨٦ - البريء:

تأليف: وحيد حامد - تصوير: سعيد شيمي - مونتاج: نادية شكرى - موسيقى: عمار الشريعي - مناظر: رشدي حامد - انتاج: فيديو ٢٠٠٠ (سميرة احمد وصفوت غطاس) - تمثيل: احمد زكي ومحمود عبدالعزيز وإلهام شاهين وممدوح عبدالعليم وجميل راتب وصالح قابيل واحمد راتب.  
١٩٨٧ - أبناء وقتلة:

سيناريو وحوار: مصطفى محرم - قصة: إسماعيل ولي الدين - تصوير: عبدالمنعم بهنسي - مونتاج: سلوى بكر - انتاج: شذى فيلم - تمثيل: محمود عبدالعزيز ونيلبة عبيد ومجدي وهبة و شريف منير و احمد سلامة.  
١٩٨٧ - البيربون:

تأليف: عبدالحى اديب - تصوير: سمير فرج - مونتاج: سلوى بكر - موسيقى: منير الوميسي - انتاج: استديو الفن - تمثيل: سناء جميل وجلال الشرقاوي وسهر رمزي وممدوح عبدالعليم وإيل علي.  
١٩٨٧ - ضربة معلم:

تأليف: بشير الديك - تصوير: محسن نصر - مونتاج: سلوى بكر - موسيقى: محمد هلال - انتاج: اكرم النجار - تمثيل: نور الشريف وإيل علي وكمال الشاوي وشريف منير وسميرة محسن ومحمد الدفراوي.  
١٩٨٩ - الدنيا على جناح حمامة:

تأليف: وحيد حامد - تصوير: عبدالمنعم بهنسي - مونتاج: سلوى بكر - موسيقى: محمد هلال - انتاج: محمد فوزي - تمثيل: مرفت أمين ومحمود عبدالعزيز ويوسف شعبان وعبدالله فرغلي.  
١٩٨٩ - قلب الليل:

سيناريو وحوار: محسن زايد - قصة: نجيب محفوظ - تصوير: عبدالمنعم بهنسي - مونتاج: نادية شكرى - موسيقى: مودي الامام - مناظر: رشدي حامد - انتاج: مؤسسة الشروقي (مطيع زايد) - تمثيل: نور الشريف وهالة صدقي ومحمود الجندى ومحسنة توفيق.

١٩٨٩ - كتيبة الاعدام:

تأليف: أسامة أنور عكاشة - تصوير: سعيد شيمي - مونتاج: نادية شكرى - موسيقى: عمار الشريعي - انتاج: ساجا فيلم - تمثيل: نور الشريف وميالي زايد وممدوح عبدالعليم وشوقي شامخ.  
١٩٩٠ - الهروب:

سيناريو وحوار: مصطفى محرم - قصة: وتصوير: محسن نصر - مونتاج: نادية شكرى - موسيقى: مودي الامام - انتاج: تاميدو لالانتاج والتوزيع (مدحت الشريف) - تمثيل: احمد زكي وهالة صدقي وعبدالعزيز مفيون وأبو بكر عزت ومحمد وفيق وحسن حسني.  
١٩٩٠ - ناچي العلي:

تأليف: بشير الديك - تصوير: محسن احمد - مونتاج: احمد متولي - موسيقى: مودي الامام - انتاج: ان بي فيلم ومجلة فن - تمثيل: نور الشريف وإيل جبر ومحمود الجندى واحمد الزين.

١٩٩٢ - ضد الحكومة:

سيناريو وحوار: بشير الديك - قصة: وجيه أبوذكرى - تصوير: سعيد شيمي - مونتاج: احمد متولي - موسيقى: مودي الامام - انتاج: تاميدو لالانتاج والتوزيع (مدحت الشريف) - تمثيل: احمد زكي وإيلبة و أبو بكر عزت وعفاف شعيب.

١٩٩٢ - دماء على الاسفلت:

تأليف: أسامة أنور عكاشة - تصوير: هشام سري - مونتاج: احمد متولي، موسيقى: مودي الامام - انتاج: ساجا فيلم (هشام حلمي عزب) - تمثيل: نور الشريف وإيمان الطوشي وحسن حسني وحنان شوقي وطارق النهرى.

١٩٩٢ - إنذار بالطاعة:

تأليف: خالد البنا - تصوير: محمد طاهر و هشام سري - مونتاج: احمد متولي - موسيقى: محمد هلال - انتاج: لوزريس فيلم - تمثيل: ليلى علوي ومحمود حميدة ونادية عزت وأشرف عبدالباقي وممدوح وإيل واحمد آدم.  
١٩٩٤ - كشف الستور:

تأليف: وحيد حامد - تصوير: محسن نصر - مونتاج: احمد متولي - موسيقى: ياسر عبدالرحمن - انتاج: الاهرام للسينما والفيديو - تمثيل: فاروق الفيشاوي ونيلبة عبيد ويوسف شعبان وشويكار ونجوى فؤاد وعائدة عبدالعزيز وحسن كامي وعزت أبو عوف.

١٩٩٥ - ليلة ساخنة: لم نشاهده بعد.

١٩٩٥ - جبر الخواطر: لم نشاهده بعد.

\*\*\*



## لعبة الشطرنج

### مسرحية من فصل واحد

كينيث سوير جودمان\*

ترجمة: عبدالله الحارصي\*\*

الكسبس : تلك؟ حسناً حسناً! هوذا الدماء يعود مرة أخرى  
اذن؟ (يقدر جرساً صغيراً بجانبه ويحدق ببصره  
ثانية في رقعة الشطرنج)

قسطنطين : هل انقضت الساعة يا صاحب السعادة؟  
الكسبس : كلا، كلا! فما زال هناك عشر دقائق تلعب فيها.

قسطنطين : لملك قد ملئت من اللعبة يا صاحب السعادة؟

الكسبس : لا أبدأ، أنا لا أمل من الشطرنج على الإطلاق، وإذا  
تعبت يوماً ما منها فكانما أكون قد ملئت من الحياة  
كلها، الشطرنج مقياس تقيس به نمو ذهن الإنسان  
مثلها مثل الحب أو الحرب أو السياسة أو أي لعبة  
أخرى، ونحن النبلاء لا نهر حياتنا بكبد ايدينا  
وعرقها، فما علينا إلا أن نضبط المحرك الذي يعمل  
في جماعفنا ليأتي بأقصى قدراته، وأن نمضي في  
ضبط هذا المحرك وتوقيته وتزييته. أجل، هي ذي  
معيشتنا، وما أن يتوقف هذا المحرك حتى لا نغدو  
شئنا على الإطلاق.

المنظر غرفة ذات جدران مبطنة بالخشب في بيت الكسبس،  
نوافذ عالية في الخلف في الجانب الأيسر، في اليمين إلى الخلف ثمة  
باب يفتح على الجهتين يؤدي إلى غرفة الانتظار، وكنبة تقابل  
الجدار الأيمن، وبالقرب من الخلف في الجدار الأيسر ثمة باب  
صغير، رف لموقد منصوت على الجدار الصغير على مقربة من  
الجمهور، وتحت النافذة في الخلف ثمة كنية أخرى ومقاعد  
تضفي على الغرفة جو الترف والغنى، الكسبس وقسطنطين  
يلعبان الشطرنج على طاولة صغيرة أمام نار مفتوحة، طاولة  
كبيرة في وسط خشبية المسح عليها قواكع وأبريق خمر وكواب.  
الكسبس : يبدو أن أيام دهاك قد ولت يا قسطنطين وإن تعود.

قسطنطين : انتظر!

الكسبس : لعه البيدق؟

قسطنطين : كلا (ينقل: هكذا)

\* كاتب مسرحي أمريكي.

\*\* باحث ومترجم بجامعة السلطان قابوس  
الوحي للفنان الطاهر ومان - الجزائر.

فلسطيني لكنكم كنتم تفكرون في أمور أخرى يا صاحب السعادة.  
الكسيس : أنا؟ حسنا حسنا! سنرى، سنرى! أنا كنت أفكر في أشياء أخرى ؟ ( ينقل في حركة سريعة ) هيا، جاريني في هذي إن استطعت.

فلسطيني : آه! إنها الحركة التي كانت ستبقى على ملكك.  
الكسيس : خذها فهي لك! اني أغفر، وأحلم، وعلمي بهيم، ثم إذا بالحل يدرغ في لمح البصر! النقلة الأوحده على رقعة الشطرنج، اني لا أعرف نفسي إلا بهذه الومضات.  
فلسطيني : الإلهام يتنزل عليكم يا صاحب السعادة.  
الكسيس : قد يكون ذلك! ولكن دائما خلف كل الهام تكن قواعد اللعبة.  
( يدخل الخادم )

الخادم : هل قرعتم الجرس يا صاحب السعادة؟  
الكسيس : الرجل، شامرايف، هل هو ينتظر؟  
الخادم : رجل، يدعى بوريس ايفانوفتش شامرايف، ينتظر وفي يده رسالة منكم في غرفة السكرتير يا صاحب السعادة.

الكسيس : أدخله هنا بعد ثلاث دقائق.  
الخادم : علوا يا صاحب السعادة لكن بريد السكتيرين أن يستيقظ من أن الأوامر التي تلقاها من السيد فلسطيني صحيحة؟

الكسيس : أية أوامر؟  
الخادم : بعدم تفتيش ذلك الرجل بوريس ايفانوفتش شامرايف.  
الكسيس : لا داعي لتفتيش ذلك الرجل.  
( ينحني الخادم ثم ينسحب )  
الكسيس : فلسطيني هيا، نلتقت يا عزيزي فلسطيني، ما عاد لدينا إلا دقيقتان كي نكمل اللعبة، ودقيقة واحدة نيقهيا لبعض الاسئلة. ( يضع ساعته بجانب رقعة الشطرنج ).

فلسطيني : ( ينقل ) هيا!  
الكسيس : آه ، لحظة واحدة إليك! ما رأيك؟ ( ينقل ).

فلسطيني : خذ ( ينقل ).  
الكسيس : وهذه ! ( ينقل ) ..

فلسطيني : آه ، أستطيع قتل ملكك في خمس نقلات أخرى.  
الكسيس : لقد انقضت الدقيقتان. اخبرني، اتحققت من أن

علامك لم يرتكبوا خطأ في أمر هذا الرجل شامرايف؟  
فلسطيني : يقيني لا يناله أي شك يا صاحب السعادة. توسلت إليكم أن تلقوا عليه القبض بالأسس. لقد استباننا كل الأمور، فتاريخ الرجل كله في يديك.

الكسيس : ورغم كل هذا فقد تقصلت عليه بمقابلة شخصية، وقد أصدرت أوامر واضحة بعدم تفتيشه، كم أنا غبي، أليس كذلك؟

فلسطيني : لا أستطيع التشكيك في حكمك يا صاحب السعادة.  
الكسيس : لا تستطيع التشكيك في حكمي؟ لكنك تفكر في ذلك! لقد توسعت شيئا ما خلف عينيك منذ لحظة حينما قلت أنك ستقتل ملكي في خمس نقلاته! لقد دار في خلدك، هان الكسيس الكسندروفتش، رغم كل ملاحه حينه،

ما عاد كما كان فقد فارقه شيء ما، أظن أنني غدوت جباناً مخلوق الفؤاد؟

فلسطيني : صاحب السعادة!

الكسيس : أنا بنفسى أظن ذلك بعض الأحيان، أن يأتي وقت تنقطع فيه كل ومضات ذهني، وأن ملكي سيقفل والصرة الأخيرة، ولهذا السبب فإنني أركبكم معي هنا الساعة ثلث الساعة تلعب الشطرنج، ولهذا فإن أغراء يلعل لي بأن أجرب طرازاً آخر من اللعب مع هذا الرجل شامرايف.

فلسطيني : هذا يعني أنك قد حددت هدفك من لقاء هذا الرجل؟  
الكسيس : ليس هدفاً تقهه.

فلسطيني : لكن، في هذه الحالة انبهك يا صاحب السعادة - لا شك أنه من المؤمن أن -

الكسيس : لا تحدثني وكأنني طفل، اني اعلم ما يدور في سريرتك: هان الكسيس الكسندروفتش لم يجد كسابق عهده، وأن الأشياء تتسل أمامه، ولهذا لايد من مراقبة حركاته وسكاته، حسنا لقد انتهى الوقت، قم ونفذ ما أمرتك به.

فلسطيني : هل أزيح أجهار الشطرنج؟  
الكسيس : كلا، دعها كما هي فسوف تكمل اللعبة حين أقرع لك

الجرس (يقوم فلسطيني لكنه يتردد) حسنا حسنا حسنا! كنت ستقول شيئاً، أو أظن أن اللعبة لن تنتهي سنرى، سننتدبر أمر ذلك!

فلسطيني : أتوسل إليكم يا صاحب السعادة أن -  
( يدخل الخادم ويتهجه شامرايف )

الخادم : بوريس ايفانوفتش شامرايف.  
( شامرايف يرتدي زي حرلي محترماً، وهو فيما يبدو أكبر سناً بعض الشيء من الكسيس، وهو أيضا قوي

البنية وجميل الحيا لكن وجهه يوحي بتبدل الحس، يقف حاملا قبعته في يده ).

الكسيس : هوذا أنت! إنذا انت بوريس ايفانوفتش شامرايف أليس كذلك؟ حسنا.

بوريس : أه! أن بوريس ايفانوفتش شامرايف!  
الكسيس : لقد كابنت الاشواق حتى تصل الي ، أليس كذلك؟ من

العسير الحصول على مقابلة مع الكسيس الكسندروفتش؟

بوريس : ما كان الأمر بالمعربة التي كنت اتوقعها يا صاحب السعادة.  
الكسيس : ( لفلسطيني والخادم ) حسنا، ما الذي تنتظران؟ بود

هذا الرجل أن يبوب في بأمر مهم، وهو خجول حي لا يستطيع الجهر بما يريد أمام ملا كهذا.

فلسطيني : سأنتقل في الدهلين يا صاحب السعادة.  
الكسيس : هراء! ادخل الدقيقة وفكر في أمر لعبة

الشطرنج التي بدأتها! اذهب!

(يخرج قسطنطين والخادم)

الكسيس : (لبوريس) اجلس على ذلك الكرسي (ينظر لبوريس حوالية قلعا؛ أه، لا تخف لا أحد يراقبنا، أن هذه الغرفة تقع على أحد أركان البيت - لشيء خلقك سوى النوافذ فلا توجد شرفة ولا ستائر. افتح الباب الذي دخلت منه - لا أحد في الدهليز. ادرك المفتاح أن رغبت (يخطو لبوريس بسرعة ناحية البوابات الرئيسية، يفتحها بقوة، ينظر لداخل الدهليز، يفلقها مرة أخرى، يقفل الباب بالمفتاح ثم يدسه في جيبه) لن يزعمنا أحد كما ترى، فلتجلس الآن وتخبرني عن مرادك. (يجلس لبوريس لكنه لا يتيسر بيئت شقة) هل عذب الكلام عن لسانك؟ ألا تعرف كيف تشرع في الحديث؟ مخرج؟

بوريس : كلا، كنت أتساءل فحسب.

الكسيس : ها ها، تتساءل؟  
بوريس كنت أتساءل : لم اخترت إعطائي هذه الفرصة يا صاحب السعادة؟

الكسيس : هذه الفرصة؟!  
بوريس : (ينظر للأعلى) هذه الفرصة لقتلكم يا صاحب السعادة.

الكسيس : هكذا إذن، لنقتلني؟ هكذا حسنا حسنا؛ فكرت كثيرا لكنني لم أقدر على معرفة اليقين بطبيعة الحال، حسنا حسنا، هيا أكمل حديثك!

بوريس : (ببساطة) لقد ساءلك الله إلى يدي.

الكسيس : دعه الله خارج الموضوع، لا تسمعني أي هراء مليء بالرياء هكذا أشك أن الله يهتم بأينا. لقد سقت نفسي بنفسي إلى يدك، هذا كل ما في الأمر بكل بساطة، فقد كان بيدي أيضا تحريك بكل سهولة، بل أنني لم أكلف نفسي وأعرضك للتفتيش. بإمكانك أيضا أن تنزع المسدس من جيبي.

بوريس : أو تلهو يا صاحب السعادة؟

الكسيس : لا، لا، لست الهو، كل ما في الأمر أن الفضول يملؤني لكي أراك وانت تتعامل بطريقتك مع الموضوع - فضول سقيم، سمع كذلك ان شئت. انزع المسدس يا رجل هيا انزعه.

بوريس : هذه لحظة مهمة لنا نحن الإثنين يا صاحب السعادة.  
الكسيس : مهمة؟ حسنا حسنا؛ مهمة؟ أعتقد أنها مهمة لك يا بوريس أيقانونفتش، بالنسبة لي فما هي إلا أضحوكة فضولية حسنا حسنا.

بوريس : (مخرجاً المسدس) أرجو أن يتعد يدك عن ذلك الجرس.  
الكسيس : لن أقرع الجرس، أنك لن تنتظرهم ليردوا على الجرس، ليس كذلك؟ كلا كلا؛ فما أنا بذلك المخبول الذي يعتقد أنك ستنتظرهم حتى يأتوا. حسنا حسنا سارع يدي وأنت تطلق.

بوريس : نعم.

الكسيس : بالضبط، حسنا، أنا لن أرفع يدي.

بوريس : لن يبتدق مني أحد في الأرض ولا في السماء يا الكسيس الكسندروفيتش.

الكسيس : ولأنت يا صديقي إن أردت الحق؛ أنك لا تتوابع أبدا أن تغادر هذا البيت دون أن تتعرض لسوء؟

بوريس : ما تخيلت أن أخرج حيا يا صاحب السعادة.

الكسيس : كلا، ذلك فوق ما أتخيل، كنت هنا لأدعك تدخل، وإن يكون في مقدوري إخراجك ثانية، ستكون قد خسرت صديقاً ناعماً يا بوريس أيقانونفتش.

بوريس : صاحب السعادة!

الكسيس : في يدك انهاء هذا الحديث، هيا هيا، عليك أن تبغضني بغضا مفتياً، يا صديقي، حتى تضحي بحياتك في سبيل انهاء حياتي.

بوريس : اني لا أكرهك.

الكسيس : إذن؟ يا للغربة؟ ظننت أن كل من هم على شاكلتك يكونون في كرهها وبغضا، بإمكانك على الأقل أن تداهمني إلى حد أن تظهر لي بعض عواطفك، هيا هيا تملق إليّ إلى ذلك الحد.

بوريس : لا يهمني أن أداهك.

الكسيس : حسنا حسنا؛ علي أن أمضي قديما دون ذلك إذن.

بوريس : لا علاقة لعواطفك بذلك، انني أبداه الله.

بوريس : الله مرة أخرى؛ ما علاقة الله بهذا الأمر؟ هل سبق وأن لعبت لعبة شطرنج؟

بوريس : (بعضية) لماذا تسألني أسئلة كهذه؟

الكسيس : لأنك قاطعت لعبة كنت ألعها، لقد هددتني قسطنطين بقتل ملكي خلال خمس نقالات أخرى؛ تصور أن الملك سيموت خلال خمس نقالات؛ كلا كلا، فالأمر ليس بهذه السهولة.

بوريس : لقد أكلت من دعاياتك يا صاحب السعادة.

الكسيس : لن تلعبه إذن؟ حسنا حسنا لقد عاهدت نفسي أن أكمل اللعبة، سنرى؛ سنرى!

بوريس : بالتأكيد أنك يا صاحب السعادة تود أن تقول ...

الكسيس : لقد قلت كل مرة أنك حينما تضجر من الحديث فيبيدك إنهاؤه، ماذا تنتظر؟ أنك أصبحت مملاً ثقيل الروح.

بوريس : لديك رغبة في الصلاة يا صاحب السعادة؟

الكسيس : صلاة؟ صلاة؟ من الذي سيستجيب لي؟ اني أفضل أن أبردش وأثرش.

بوريس : كما تهوى يا صاحب السعادة.

الكسيس : أجل أجل، سنترش حتى تستجمع شجاعته لتنفذ ما أتيت من أجله.

بوريس : قتل شيء مثلك لا يحتاج إلى شجاعة.

الكس: هناك حاجة الى طراز خاص من الشجاعة لقتل -الجرذان.  
بوريس: لقد وقع على الاختيار يا صاحب السعادة.

الكسس: هكذا اننا لقد وقعت القرعة عليك، اليس كذلك؟  
الكرازة! التفوق! هكذا ترى الموضوع، اليس كذلك؟  
ومثل بقية من هم على شاكلتك، فمن المؤكد أن لديك أفكارا سياسية؟

بوريس: ليس لدي أفكار سياسية.  
الكسس: ليس لديك أفكار سياسية؟ حسنا حسنا، ليس بأعماقك كراهية شخصية؟ بريك اكشف لي حقيقة نفسك يا رجل.

بوريس: اني فلاح ابن فلاح ابن فلاح، أما أنت فتبيل يمتد نسلك الى امراء تارتو، المسألة مسألة قرون من الألم والعبودية تقابلها قرون من الاضطهاد والنفخ، أنا لا احسب حساب اليوم، أنا الامس والغد فحسب، وقد كانت صناعاتك قاسية وخشنة دون شك، وبالكداد اعرف، فقد ازقتها خارج الميزان، حتى اوجاعي أنا نفسي رميتم خارجا. فهي بنفسها ليست كافية لتميل الكفة. اني واياك لا تمثل شيئا، فالقضية قضية طبقة في مواجهة طبقة. لقد وهبت نفسي للحزب الشيوعي، أجل! اني عميلهم كما تدعي، لكنني لا اعرف الا قليلا من أولئك فيم يفضي روسيا، ولا اهتم بذلك كل ما اعرفه هو ان المجسوة التي انتمي اليها تمثل النضال الذي تضطرم ترانته في احشائي، انني ادانهم الطوعية، انني انفذ مشيقتهم لانني ورثت حق الثائر والانتماء في خلايا دمي.

الكسس: أجل آمل، متعصبا!

بوريس: القضية تكمن في طبقتي في مواجهة طبقتك.

الكسس: آه، طبقتك في مواجهة طبقتي؟ قرون من الآلام

تواجهها قرون من الاضطهاد، حسنا حسنا، إنك في نفس منزلة اليوم، اليس كذلك؟ لتلذذ بأوجاعك وعقوباتك البسيطة من إحدى الكتفين، ويجوزي وسيطاتي البسيطة وشروري من الكتلة الأخرى؟ أنك ترى نفسك كامنظم طبق من طبقة أخرى. أنك ورثت حق الانتقام ودوافعه في دمك، اليس كذلك؟ أن انفاس موتى الفلاحين لتنتي عليك، اليس كذلك؟ هوذا السبب - السبب الوحيد - لشعورك بالفقر والزهو بما اعدت له يدك هه- الضحوة! أنك تقرر الهواء يعصي من البخاخ، لقد تعثرت على لب الفراغ، أنك على وشك ارتكاب سخريه بدعيه من العدالة.

بوريس: لقد رفعت يدي أكثر مما ينبغي!

الكسس: مهلا، هناك أمر على أن أقوله، أمر عليك أن تفكر فيه في اللحظة الانفاصلة بين الوقت تسلبني فيه حياتي والوقت انفاذ فيه حياتك أنت. أنك على وشك أن تقتل الشخص الذي كان من الممكن أن يكون أنت نفسك، أنك تكاد - أنا، ولست أنت، بوريس أيفانوفتش.

بوريس: أي هراء هذا الذي يتقوه به لسانك الآن؟  
الكسس: أنت الكسس الكسنر وفتش!

بوريس: ماذا! أنت مخبول!

الكسس: مهلا! حينما كنت أنت طفلا كان لديك أخ من الرضاعة، وكنت وراياه تجربان خلال الحقول، وكنت بجانبه تنام حينما يظل الليل، وكنت تعاركة على اللعب الخشنة، وفتاتات الطعام، وحينما بلغت السابعة أقبل رجل على ظهر فرس وأخذته معه، ولم تعرف أنت أبدا من أبوه الحقيقي، وحينما اندفقت دموع حزنا عليه أوسمك أبوك ضربا مبرحا، أتذكر ذلك؟

بوريس: أجل، انني أتذكر ذلك جيدا.

الكسس: وفي العام التالي هجر أبوك أمك، وبمدها بزم قصير انقضت أيامها فرحلت من هذا العالم دون أن تروي لك شيئا من خبر الطفل، ثم رحلت الى كيف حيث بيت عمك، وهناك تعلمت على يدي صنائع أهدية.

بوريس: صه، تريد أن تربكني تقصص علي أيام حياتي. ان هذا الأسلوب لن يثبت شيئا، فعملائك يتبعون شتى السبل لمعرفة مثل هذه الأشياء: كيف كنت في سابق أيامي، وحالي الآن، كل شيء كل شيء.

الكسس: أجل، دع عمك كل ذلك فكما تقول انه لن يثبت شيئا، لكننا اننا واثق اخوان بالرضاعة.

بوريس: أود إشارة!

الكسس: كان لدى أمي موهبة الظرف المثيرة للإشمئزاز، حيث أرسلت ابنها ذاته لكي يشب وكأنه من سلالة الأمراء كرماء المحقة والارستقراطي الصغير، الذي ترك معها طلبا للامان في أيام اجتماع ماكاروف، بعثته الى - حسنا، أنت تعرف الى أي نوع من الحياة بعثته.

بوريس: اعطيني إشارة!

الكسس: ليس لدي إشارة أعطيها لك.

بوريس: نعم، وماذا بعد؟ وماذا لديك لخبرتي؟

الكسس: أنا، ولست أنت، ابن الفلاحين، اعرلت الآن لماذا أدعوك الاضحوة المرسلة؟

بوريس: كذب! كذب! كذب! اتظن أنك ستريح شيئا من كذباتك هذه؟

الكسس: كلا، لا أتوقع أن أربح أي شيء.

بوريس: اتظن أنني ساصيدك؟ أتوقع أن أضمك في حضني وأن أربد على رأسي يقبعتي، وأن أقف بهذا المسند خارج النافذة، ثم أناشده أن تفعل بي ما تشاء؟

الكسس: انني لا أتوقع منك فعل شيء، اعرف انني ميت يحدث ميتا آخر.

بوريس: يا معقدري ادراك ما تقول، أعرف أنك تدبر حيلة ما، لكنني لا أدرك ما تقول.

الكسب : لا أدبر أية حيلة، أنت الذي سألتني لماذا أعطيتك هذه الفرصة لتقتلني وأنا أخبرك، هذا كل ما في الأمر.

بوريس : كذب! حديث خرافة عديم الجدوى!

الكسب : كلا، إنه يقين عديم الجدوى! اتظن أنني اتمنى أن أصدقك أنني بوريس أيفانوفتش شامرايف الذي ولد قلاصحا؟ أنا الذي تنسم ذرى المعالي وضحي بحياته للإبقاء على طبقة من البشر لا انتمى إليها، بل يجب أن ينور عليها دمي. اتظن أنني كنت سأصدق ذلك لولا أنني مكره عليه؟ لا لدي سيلا أميز بها الصديق من الزيف، يا صديقي، أنك تقتل شخصا ميتا من قبل أن تلمسه، وكل ما توصلت إليه في الأسبوع الفائت كل الناس يعرفونه من قبل. لقد بلغت النهاية، لقد كنت مغفلا رائعا غير أنني لا أقوى على الاستمرار. لقد كنت سأقتل نفسي اليوم غير أن الربح يسيطر علي حينما أفكر في الانتحار، وقد قدمت أنت في الوقت المناسب كي تكفيني مؤونة ذلك.

بوريس : أكان ذلك هو السبب الوحيد لرؤيتي؟

الكسب : اعترف لك أنني شديد الفضول كي أرى شخصا آخر كان مغفلا عظيما مثلي.

بوريس : كذب! كذب! وماذا بعد؟ أتود قول شيء آخر؟

الكسب : لا إسالك إلا أن تقضي مهمتك، إلا إذا كنت تشعر بوحش في ضميرك إذا ما قتلت... ومع ذلك فلتعوض قدما! الباب مازال مفتوحا أمامك.

بوريس : (متفكرا) رائع جدا! مؤثر جدا استمر هيا! وأبلغ رفقا أنني ان الكسب الأحمر ينسل من بين أصابعي لأنه حكى في قصة تروى للأطفال عن أخوين في الرضاعة استبدل أحدهما بدلا من الآخر؟ لا لا! (يرفع مسدسه)

الكسب : اقتلني الآن! (بوريس ينصب مسدسه)

بوريس : أنا ..

الكسب : هيا يا رجل اسحب الزناد!

بوريس : لا أستطيع، هناك احتمال أن ما قتله قد يكون صحيحا رغم كل شيء (يفضض المسدس) ورغم ذلك فما بإمكانني أن أحيي أن كان ذلك كذبا، ويحق الله فلا أستطيع أن أحيي أن كان ما قتله حقا.

الكسب : وفي كلتا الحالتين فلنأنا الإثنين يجب أن نموت.

بوريس : أجل، أنك لتفيس بالحق لكنني لا أجرؤ على قتلك، أنني لا أجرؤ على قتلك، أنني لا أجرؤ على ذلك! لا بد من مخرج من هذا المأزق! مخرج آخر!

الكسب : اتقوى شجاعتك على احتساء السم؟ أجل حسنا! أترى هذه الحلقة؟ سأضبط على زنجيركما، ثمة مسحوق نقي تحت الحجرة! سأضع بعض الحبوب في أحد هذه الأكواب. سنسحق قرفة، وسيشرب أحدهنا الخمر ولدى الآخر المسدس كي يستخدمه! رغم كل شيء فالأمر غاية في البساطة.

بوريس : (ينفخ) نعم! الآن بالله اكتشفت الخدعة! كذب! كذب! كل حرف نطق به كان كذبا! أستطيع الآن أن أنفذ من خلاك لأرى أعماقك، أنك تخفي مكرًا وبخرا خفية يدك، لكنني لن أسبب أي قرعة كي احتسي السم مع من هم مثلك.

الكسب : قم بالأمر كمنافشة أنت. انظر، هناك من السم أكثر مما يكفي نحن الإثنين خذ الكأس في يدك وأقسمها بنفسك ثم صب الخمر بنفسك، ثم ساشرب أنا أولا كي أرضيك.

بوريس : أنك تعضي في الشديدة إلى نهايتها المريرة مهما كانت؟ حسنا حسنا، سنرى.

(يخلط المسحوق ويصب الخمر ثم يناول الكسب كأسا).

الكسب : نخب الموت الهين يا أخي (يتناول الكأس ثم يحسبها).

بوريس : أه، أنك لشجاع رغم كل شيء! إذن! (يتناول الكأس ثم يتوقف) ماذا لو غادرتك الآن؟

الكسب : لدى رجائي أوامر بإيقافك ما أن تخطو خطوة واحدة خارج هذه الغرفة.

بوريس : في هذه الحالة! (يرفع الكأس) نخب خلاصك الأخير يا أخي!

الكسب : أجل! (بوريس يجلس).

بوريس : أياخذ وقتا طويلا؟

الكسب : ربما يأخذ خمس دقائق، إنه اختراع صيني، وهم يسمونه جبرعة السلطان الأخيرة. لا اعتقد أنه يسبب الآسا. وعلمت أن الإنسان يفقد منعده الإحساس بعد أن يحسبه، أتشعر أن الناس بدأ يتسلل إليك؟

بوريس : كلا، بل يبدو أن حواسي قد غدت أكثر يقظة من ذي قبل، أن صوتك يبدو حادا جدا وواضعا كل

الوضوح.

الكسب : أرفع يدك.

بوريس : إنها تبدو غاية في الثقل، أترهب الموت يا صاحب السعادة؟

الكسب : (ينظر إليه بعدة) كلا، أنا لا أخشى الموت، إطلاقا يا أخي.

بوريس : ولا أنا.

الكسب : حسنا! الآن حرك قدميك.

بوريس : لا يبدو أنني أستطيع تحريكهما، أمر غريب، أنني لا أشعر بشيء البتة.

الكسب : ولا أنا! أتستطيع أن تنهض من الكرسي؟

بوريس : (يطأ) أنا - أنني لا أستطيع أن أحرك يدي، قد أستطيع أن أحرك بهجد أقرى، لكن ليس لدي العزيمة لفعل ذلك. أنا - أنا لا أشعر بأي ألم، فقط رنين في رأسي.

الكسب : إذن؟ حسنا حسنا! ما زلت تقوى على السماع بوضوح؟

بوريس : أجل - أجل، ما زلت استطيع أن أسمع.

الكسس : نعم، نعم!

بوريس : أخبرني، بحق حلكم بالخلاص، هل كان ما أخبرتني به منذ لحظات حقاً؟

الكسس : حلمي بالخلاص، ها؟

بوريس : إن كان ما قلته حقاً فإنني أتراجع أن تغفر لي.

الكسس : ليس هناك شيء أغفره لك

بوريس : أحسنت!

الكسس : بحق حلمي بالخلاص فإن ما أخبرتكم به كان كله كذباً!

كذباً! كذباً!

بوريس : (متأثراً)، يكافح للوقوف على قدميه ثم يترنح باتجاه الطاولة حيث وضع مسدسه، يثب الكسس إلى الطاولة ويمسكه ويرميه من النافذة، يتماسك بوريس عند حافة الطاولة، كان نصفه جالساً، ونصفه الآخر متكئاً عليها، فاخر الفم مدق العينين، يتأرجح دائخاً. (يقف الكسس أمامه).

الكسس : حسناً، ما زال بعدورك أن تتحدث، أليس كذلك؟

بوريس : أيها الشيطان! أيها الكلب! أيها الكذاب! ها، ها، ها! لكنك على الأقل لن تتمكن من الهروب! لا داعي لأن أقتلك!

الكسس : ها، ها!

بوريس : حسناً! استهزيه بي إن شئت، انك تدرك الألم أيضاً يا الكسس الكسندروفيتش! لا تستطيع أنكر ذلك.

الكسس : انني إن أموت يا بوريس شامرايف.

بوريس : لكنني أعرف! لقد رأيت! لقد رأيتك بأم عيني وأنت تحتسيه انك تموت يا صاحب السعادة.

الكسس : أجل فقد احتسيتنا معا، أليس كذلك؟ حسناً حسناً! وعينك لم تغض عني برهة واحدة، أليس كذلك؟ وانت لم تتناول كأسك حتى لفرت أنا كماي حتى الثمالة؟ حسناً حسناً حسناً!

بوريس : لقد رأيتك تحتسي ما تحتسيه أنا.

الكسس : أجل فقد احتسيت يا بوريس أيفانوفيتش، أليس كذلك؟ لكن الذي يقذف بك في نيران الجحيم برفقة الأشباح العمقاء لأسلافك الوحوش لا يضايقتني أنا إلا بقليل من الصداق (يقفقه).

بوريس : غير - غير ممكن!

الكسس : نعم ؟ أنها خدمة مشرقية . أن الشخص الذي يخاف دائماً من السم قد يعود نفسه قليلاً قليلاً على جرعة تبديد الإنسان العادي، احتراز هائل هذه الأيام لكنه متع عند شخص خبير بعقيق الأشياء مثلي، حسناً، انك تقوى على سماعي، أليس كذلك؟ لقد كان بإمكانني أن احتسيت به بأكمله لكن نصفه يبدو أنه يكتفي. (يبدل بوريس جهداً للوصول إلى الكسس، لكنه يكاد أن يتداعى إلى الأرض تقريباً) لا جدوى من ذلك يا بوريس شامرايف، انصمك بأن تتشبث بالطاولة.

بوريس : لماذا؟ لماذا فعلت هذا؟

الكسس : يا إله العرش! انني من طبقة وانت من طبقة أخرى. انك إرمسابي، شيروبي دم أخي السذي اغتيل في كسرونيشتاد، وأرواح أسدقائي، والحفاظ على الامبراطورية المقدسة - ليست هذه باشياء؟ ليست باشياء - بجنت تضمرات الحق القذرة عندك! ها! لقد ساقك الله إلى يدي، فأنا ولست انت أداة الله هذا اليوم! أما زلت تستطيع سماعي يا بوريس أيفانوفيتش؟ ها؟

بوريس : أجل!

الكسس : هكذا! هنالك شيء آخر أود قوله! لماذا جازت أنا بحياتي لأتضي عليك؟ قود معرفة ذلك، أليس كذلك؟ لماذا ادخلتك إلى هنا من الأصل؟ كان بإمكانك أن تسال نفسك هذا أن استطعت. ها ها! حسناً، ذلك لأن الناس اعتقدوا أن الكسس الكسندروفيتش لم يعد كسابق عهده، ولأنني أنا بنفسني أخذت أشكك في عقلي، وكان علي أن أضع نفسي أمام خطر مدق لا مفر منه وكان علي أن انظر إلى قوة مسدسك، وكان علي أن أضع حياتي بمواجهة حياتك في معركة ليس لدي فيها سلاح آخر، أو عون آخر غير هذا (يربت على جبينه) لا أظن أن قسطنطين سيقبل ملكي خلال خمس ثقلات اليوم!

بوريس : شيطان! شيطان! (يتداعى ويسقط على الأرض).

الكسس : إذن فاللعبة قد انتهت، أليس كذلك؟ حسناً حسناً حسناً! (يتناول غطاء من الكتبة ويرميه على بوريس ثم يقف فوقه).

الكسس : (وكأنه يطرد شيئاً) إلى الليلة الخالية من أي نجم إلى الضباب الذي أبداً لن يزول! إلى قاع العدم! عليك الرحمة! (يمرح الجرس ويقرعه، ثم يأخذ مكانه أمام رقعة الشطرنج، يدخل الخادم).

الخادم : هل قرعتم الجرس يا صاحب السعادة؟

الكسس : انذهب إلى الحديقة وأبحث عن السيد قسطنطين وأخبره انني في أمية لإنهاء مباراة الشطرنج التي ابتدأناها.

(ينحني الخادم ثم ينسحب)

الكسس : (يدرس الثقلات على رقعة الشطرنج) هكذا إذن! الفيل - الملك! لا، وجدتها! وجدتها! يا إلهي! ليس يا خمس ثقلات، ليس يا خمس ثقلات هذه الليلة! أه! ها ها! إذن حسناً حسناً حسناً! (يفرك يديه بتعومة ويرفع يصره في ذات اللحظة التي يدخل فيها قسطنطين).

ستار

\*\*\*



سيرة

قاسم حداد \*

(١)

يستعد الممثل لكي يذهب الى البروفة.

يقرا النص، يتخيله يحركه ويتحرك فيه، ثم يضع النص على الطاولة ويخرج من غرفة القراءة إلى فضاء الصلاة. بعد القراءة وتخطيط الحركة وتخليها، يبقى أن يدخل الممثل إلى الحياة. هو الآن يستعد لمنح الكلام المكتوب طاقة الوقوف على قدمين. والتقدم إلى الآخر مشحوناً باللحم والعظم والدم البشري.

\* كاتب بحريني.

\* الوجة للفنان سعيد أبورية - مصر.

(٢)

المسافة بين الشخصية والممثل لا تقاس بما بين الدم واللحم، لكن بما بين الروح والجسد.

يلعن الممثل أنه يتدرب (على الدور المسند إليه) لكي يقدر على تقمص الشخصية الجديدة بعد الخروج من شخصيته الأصلية. بمعنى أنه يتدرب على الهروب من شخصيته الأصلية للتماهي في شخصية ثانية. بمعنى أنه يريد أن يقتنع أشخاصا آخرين (المخرج، الممثلون، الجمهور) بأنه - حين يبدأ في التمثيل - لا يعود نفس الشخص الحقيقي الذي يعرفونه، لكنه شخص

بالنسبة للمخرج فهو الطرف الذي يسهر على صياغة ملامح الشخصية أمام الممثل، مقترحا أشكالا مختلفة من العناصر التعبيرية، مجتهدا بداب وصبر كبيرين في سبيل أن يدرك الممثل، بمواهبه الثقافية والانسانية، الأبعاد الدرامية التي يعتقد المخرج أنها ممكنة، لكي يتسنى لهما معا (المخرج والممثل) تحقيق الشخصية التي كتبها النص. ولكنه (هذا المخرج خصوصا) سيصلي في أعماقه من أجل ألا يتقيد الممثل (الموهوب) بالتفاصيل التي يقدمها له، متمنيا بصمت أن يتجاوز الممثل الحدود الواضحة والمعلنة، وأن ينزج إلى اكتشاف أعماق ذاته. والمخرج الذي يتعامل مع موهوبين سوف يطمئن لكل الخروجات التي يمارسها الممثل، مقصرا من شخصية النص والإخراج متقدما إلينا بشخصية الذات الكامنة والمسكوت عنها، في هذه الحالة سيكون المخرج مدركا لما يحدث أمامه، فهو أقرب إلى هذا التحول من الكاتب لكنه سوف يهيم لما يجري ويحرص عليه، فالمخرج قيعا يضع القناديل في طريق الممثل، سوف يطفئها بذيل ققطان في غفلة من الممثل، لئلا تجد خطواته أرضا تم اكتشافها، المخرج، وهو يتصل بمحاولة الممثل الموهوب، وهو يضع قدمه على الأرض، يريد من الممثل أن يقوده نحو التخوم الجديدة التي يحلم بها المخرج إذن (إذا كان ممن يذهبون إلى المكان المختلف في كل مرة) سوف يجدون في الممثل، غير الممثل، قلنا دليلا نحو التجربة الجديدة، وليس تابعة لذاتنا لشخصية النص ومواعظ الإخراج، فلما نجح الممثل في تضاد وضع أقدامه على آثار من سبقوه، تيسر للمخرج (ومعه الكاتب) أن يطمئن إلى أن التخوم التي تتراءى له ليست سوى الأفاق، فالممثل، وهو يستعد للبروفة، لا يعرف سوى حقيقة واحدة، هي أن كل هذا العرض والمشهد ذريعة للبلوغ والتجذر الذاتي بواسطة خلق النص وشخصياته والفروع من الجلد الذي يترعب به الكاتب والأقنعة التي يقرتها المخرج، فالبروفة هي لحظة الإنتقال من الخارج إلى الداخل وليس العكس.

### ( ٥ )

الممثل الذي يحاول تقمص شخصية (أخرى)، سيفشل غالبا في التعبير عن ذاته.

فأنت لن تقبل الدور إلا لكونه يحمل قدرا منك، إلا لكونه يفتح لذلك نافذة تطل منها على العالم. كلما ضاقت المسافة بينك وبين الشخصية، تضاعف الضوء المنحرج في داخلك، وبهذا تكون فترة التدريب بمثابة الضيق الواعي للصقل اللراي التي يمكن أن تعكس أذويعك المكبوت أو الكامن. التدريب هذا ليس على ما

آخر اقترحه الكاتب وصاغه المخرج، يحاول هو أن يجعله موجودا. ولكي يطمئن الممثل إلى تصديق كل أولئك الآخرين لهذه المسألة، سوف يعتبر كلمات الإطراء من المخرج وتصديق الجمهور تأكيدا على أنهم قبلوا زعمه وتعاملوا مع أدائه على ذلك الأساس. وبالتالي سوف يشعر بالأمان تماما، بحيث يستطيع، بكل حرية، أن يشحن الشخصية التي يؤديها بطلاقة المعاني والدلالات والإحجاءات التي يريدها، وهو أيضا سوف يعتقد بأن كل ما سيجري على لسان هذه الشخصية لا يعدو كونه كلامها وصوتها ومعناها ودلالاتها وربما تصاعد الأداء بعض الممثلين لكي يظهر الشخصية وهي تطلح إلى الحد الذي تنقش كل ما يلققه المخرج منها وما يتوجب أن تصل إلى الجمهور، كل ذلك تحت مظلة الانفصال الفني الذي تتميز به موهبة هذا الممثل، الذي أصبح بدوره، يصدر عنه ثقة كاملة بأن الجميع لن يتجاوز الوهم بأن ما يراه ليس سوى ضرب من اجتهد الممثل لأجل إحياء النص بواسطة الخيال. ولن يستطيع الممثل مصادرة حق الآخرين في تشغيل مخيلتهم، لئلا يروا في ذلك العرض شيئا يتنمى الممثل (في قارته) إلا يروه أبدا.

### ( ٣ )

لكن الحقيقة ليست كذلك على وجه التقريب.

لعل كل ما سبق، لم يكن الممثل يتسرب على تقمص الشخصية الأخرى، تلك التي يرسمها النص ويصوره المخرج ملامحها الدرامية. حقيقة الأمر، التي لن يغفل عنها الممثل الموهوب، تتمثل في الشهوة الكامنة لدى هذا الممثل لإزاحة الشخصية الفنية التي يقرتها النص والمخرج معا، واقتحام الفضاء كاملا بشخصيته الأصلية لكي تبدأ في الحضور الطافي، بحيث يتوهم الجمهور بأن الممثل يتقمص شخصا آخر، في حين أنه لا يفعل غير التقدم إلينا بلحمه وعظمه وروحه وكامل عواطفه التي سوف تبدأ في التلجر أمامنا، متهزئة حالة الوهم المركبة التي استطاع الممثل أن يفرضها على الجميع والجميع هنا سيكون على درجات متفاوتة من معرفة اللعبة. فالكاتب، وهو يتعامل مع ممثل موهوب، سوف يسهر أن يرقب شخصيته وهي تتعرض لعملية التحول العميقة، منتقلة عبر تخوم شاحبة متلفعة بضباب شفيف، وفي وهم يقرعه المخرج مكللا بالثقافة الإبداعية وهو يرى إلى كائناته تتحقق منذ اللحظة الأولى بواسطة ممثل موهوب، منتقلة من وهم الجميع إلى حلم الشخص.

### ( ٤ )

بالنسبة للكاتب على صعيد العرض، لا يعود مهما المعنى العام للنجاح والفشل.

البروفة، من هذه الشرفة، هي التهيؤ، يوماً بعد يوم، لكشف الشخصية الأخرى التي يقترحها عليك النص، لا لتوهمها أو تقمصها أو إتمامها فيها، ولكن للعمل على تقاديرها أثناء العرض. ففي لحظة العرض يتوجب علينا أن نتعرف عليك أنت، وليس غيرك، فالشخص الآخر يمكن أن نصادفه هناك، في تحققه في الحياة. أما أنت، الممثل ف عليك أن تحول دون امتلاك لغيرك وغيرك هنا سوف يكون الكاتب والمخرج والشخصية الأخرى، كل هؤلاء الذين يطالبون منك تقمص ذواتهم، من يقدر على تقمص شخص آخر ... سواء؟

## (٧)

ليس دقيقاً القول بأن الممثل الجيد هو الذي يقنعنا بغيره، البهلوان في السيرك (وهو فنان في مجاله) سيعمل على إقناعنا بأن القرد أقل موهبة منه. لكننا سنظل على يقين أنه ليس قرداً ثم نواصل الضحك، فلا محاولات البهلوان تنتهي ولا نحن نصدق الممثل سيقنعنا بأنه هو عندما يقف في المشهد أيا كانت الشخصية وأيا كان المشهد. فليس من الحكمة أن يترك الممثل نفسه خارج المشهد ويدخل علينا بما لا ينتمي إليه. فربما استوأننا هذا العمل كبراعة فنية لكنه بالتأكيد لن يستوفينا كفعالية إنسانية. ففي حضورنا رغبة للتعرف على ذات الممثل وليس موضوعه. ثمة مثات الممثلين وما لا يهضم من الموضوعات، لكن ما يميز أداء الممثل المحدد للدور المحدد هو الذات الخاصة بالممثل، وعندما يزعم ممثل أنه سيقدم شخصية هاملت بمعزل عن ذاته، سوف يقدم لنا أحد شيئين: إما ما كتبه شكسبير منذ مئات السنين أو ما افترحه المخرج فحسب، والحقيقة إننا سنتعرف على هذين الاحتمالين كما لو أنهما رسالة محايدة خالية من الروح الإنسانية الخاصة، رسالة باردة عارية من اللحم والدم فقيرة الروح. الروح هنا هي ذات الممثل الذي لا يد له أن يقف في الشخصية والمشهد بما يكتنزه هو من موهبة وتجربة وخصوصية، وإلا فإننا سنستلصق بقنينة المخرج ونص الكاتب، دون أن يستوقفنا الحضور الإنساني للممثل ربما لأنه غير موجود كعقل إبداع.

كيف يستقيم للممثل إذن السّـُـمـُـع بأنه حق حضوره الإبداعي في العرض؟

## (٨)

نذهب إلى العرض المسرحي لا لنشاهد الحلاج وما جرى له، لكننا نعرف ذلك أو نسمع عنه، نحن نذهب لكي نرى الممثل المحدد وهو يتوكل شخصية الحلاج، ويتفاداه، لكي يقدم لنا تجربته هو. هو كشخص في الحياة وتجربته فيها، وفيما عدا ذلك فإن العرض لن يشكل لنا حدثاً ذا معنى. الممثل الذي اختار

تعرفه وما هو مكتوب أو مخطط له عند المخرج. التدريب يكون مشمراً كلما توجه للجانب المجهول وبغير المعروف فيك كذات أولاً، وكبمثل أثناء ذلك، وهو جانب لا يطالسه النص ولا يستطيع المخرج إدراكه، أنت مُـحـُـسـِـب يمكنك فتح الطرق عليه لكي يندلع مثل نار في الهشيم، وبعدها سوف ترى كيف تتحول البروفة (وهي حالة الخلق المتواصل) إلى عوالم لا نهائية، حيث الكلمات والتوجيهات لا تمثل تخوماً تحبسك، ولكنها تصبح أفاقاً تغري بالإقترام والتقدم، وما عليك إلا أن تتميز باليسالة والثقة والأبداع، فليس عملك هو أن تنقل ما يقال لك، عملك هو أن تنقل الشيء الذي لم يقله لك أحد، وربما بالضبط، كشف الشيء الذي سكت عنه الجميع، ولهذا فإن البروفة التهيؤ لاختراق الآخر بذاتك، وليس تقمص الآخر، ففي كل مرة يحاول فيها الممثل تقمص غيره حرفياً سوف يقع في هامش النص والعرض معاً، فالنقص عملية لا تتحقق لأنها غير ممكنة بسبب خارجيتها ولاقتصارها في حدود الفعالية الفنية الخالصة، فيما التمثيل ليس كذلك، التمثيل هو فعل إنساني أولاً.

## (٩)

أنت تنهيا في التدريبات لكي تستعد لحظة نزح الاقنعة لا لوضعها.

الوهم الذي يصدر عنه الممثل معتقداً بأن عليه أن يحسن اختيار القناع المناسب وأحكامه على الشخص والملاحم، هو الوهم نفسه الذي يؤدي بالعرض إلى تقديم الآخر على إشلء الذات ورماده. وبالتالي سيكون أمامنا صيد كبير من الاقنعة دون أن نلامس الشخص الحقيقي الذي يظل مكبوتاً في الممثل. القناع (مهما أحسن اختياره والتواري خلفه) يظل قناعاً لا يعكك (لفظ ما حاولت تمثيله)، إنه قناع / شخص آخر غيرك. وأنت لا تقدر على تقديم غيرك على نفسك، مهما اتقنت التقمص، إنه شيء يشبه المستحيل، هو مستحيل بالمعنى المطلق للمحاكاة. فإنيك سوف تراكم القناع فوق القناع، لكي تقنع المشاهد بأنك لست أنت، ولعلك تنجح في ذلك، بمقدار نجاحك في إقناع الكرسي بأنك بهو البيت؟ الإنسان ليس قناعاً، كما أنه ليس هو مطية أفكار. الاقنعة لا تقدر على تحقيق ذاتها فكيف يكون بمقدورها أن تحقق غيرها، الإنسان خصوصاً. ليس ثمة قناع ينجح في ذلك.

لكنك لا بالمقابل ستكون قادراً (ما دمت ممثلاً موهوباً) أن تنزع القناع الذي تضعه طوال الوقت، وتقدم حقيقة نفسك المتوارية تقف تحت ضوء ساطع أمام مرآة، أو العديد من المرايا، فإذا سميت في فترة التدريب من أجل تحقيق ذاتك في العرض، سيترك لك أن تقوت على الشخصية الأخرى فيها في نفيك.

إن يؤدي هذه الشخصية يتوجب عليه أن يكون مستعدا (بمعنى أن يكون قبل التدريبات وبدونها مهيبا) لأن يروح لنا بكنون ذاتي قد لا يوازي تجربة العلاج، ولا يضاهيه أو يتجاوزها، ولكن لابد له أن يختلف عنه لحظة المنحنى الإنساني الذي تقاطع فيه معه، وهو بالتالي سيكون مستعدا لأن يتقاضي مفهوم التقمص التقني الذي يتوهمه البعض لحظة العرض. إنه سيقدم لنا ذاته الخاصة كتجربة إنسانية، تجربة متصلة بالجنر الإنساني للعلاج من جهة، وكتأنيب النفس المعاصر من جهة، وبما يقترحه المخرج من جهة ثالثة. أقول متصلة وليست مقصورة على ذلك، فثمة حقيقة (يمكن التثبت منها) في حياتنا تقول، بأنه لابد من العثور على شيء من تجويز الشخصية الدرامية في حياة الممثل، وهذا الشيء هو الذي سوف يسعى الممثل لتقديمه لنا والبروح به تحت ضوء البروفة وأمام مرآيا المشهد، وسوف يتوقف الأمر دوما على مقدرة الممثل في العثور على ما يلامس شغافه من ملامح الشخصية الدرامية وتضاريسها الروحية والنفسية، فكلما توغل الممثل في تأمل أعماقه وسر تفاصيل حياته، أتاحت له الفرص للإمساك بالعناصر الدرامية في فعاليتها المسرحية، مما يحقق التفجرات الإبداعية بينه وبين الشخصية الأخرى، ففي كل منا شيء من جنون الملك لير وذعر هامלט وعقدة أوديب وعذاب عطيل ومنعطف العلاج، وليس على الممثل إلا أن يتبع الجبال الحرية مخيلته في اقتحام التوهم التي تحول بينه وبين ذاته الدلخلية.

## (٩)

في العرض لا يأتي الممثل لكي يقبل قمع المخرج بتوجيهاته، ولا مصادرة النص للفرز الفطري لدى الممثل لأن يقول نفسه بدل أن ينقل نفوسا أخرى يرتديها ويجعلها مثل القميص ويقيع أدوات الإكسسوار والسديكور. التمثيل ليس كذلك، التمثيل ليس لاحقا لعناصر العرض والمشهد، ولكنه سابق عليه وفاعل فيه. وإذا أراد الممثل أن يمثل شخصية المرأة التي سيقتم عليها نقل زوجها (ماديا أو معنويا) لنخلص ان تمد، لابد أن نتكشّف أن ثمة مشكلة ذاتية يحاول الممثل تجاوزها فيما يتعرض لهذه الشخصية، ليس إنقاء الممثل مما تصالجه المسرحية كموضوع خارج عن إرادة الشخص، ولكن خصوصاً لأن الممثل جاء العرض ليؤكد بأن أحدا منا لن يكون بريثا عندما يراقب ما يحدث، فما يحدث يحدث لأن أحدا منا سوف يخرج من العرض ليواجه ما يشبه أو يضاهي ذلك في الحياة خارج العرض، وبالتالي فإن الممثل لا يقول شيئا كتبه المؤلف أو تخيله المخرج، على العكس إنه يروح بالشيء المغفل والمسكوت عنه، وهذا ما سيجعل أغلبية المشاهدين تغادر

العرض، لا لكي (تخرج) من الصالة، لكن لكي (تدخل) في الحالة. وإذا كان ثمة من سيأتي إلى العرض للتخلص (لثلا نقول التطهر) من حقيقته، بواسطة تقمص الممثل لشخصية درامية، ثم يذهب بعد ذلك إلى الفراش مطمئنا إلى أن كل شيء كان وهما محضاً، عليه أن يعيد النظر في المفهوم المهيمن لمعنى التمثيل بوصفه جرعة مسكرة، بمساعدة ممثل لا علاقة له بالنص ولا بالعرض ولا بالشخصية الدرامية ولا بالموضوع، أكثر من هذا لا علاقة له بذاته كإنسان في الحياة، فالجميع كانوا يلعبون (بالمعنى المجاني للعب).

ممثل مثل هذا سيذهب إلى فراشه (مثل ذلك المشاهد) مطمئناً بأن كل شيء ليس كذلك.

## (١٠)

تحرى هل يستطيع الممثل أن يقبل فكرة التمثيل عندما يشعر إنه قام به (النور) الذي أسند إليه، محابياً إلى هذا الحد؟ بمعنى أنه كان يؤدي دورا ليس له علاقة به. وإنما هو تقمص الشخصية التي ليست هو. ويناء عليه فإنه الآن يستعد لأن يجري البروفة القادمة على شخصية درامية أخرى، لا يعنيه أن يعرف ما إذا كانت ذاتا تنتمي إليه إنسانيا ويتصل بها في البؤرة النفسية العميقة أم لا. كيف يمكننا مواصلة الخضوع للوهم الذي كان الجميع يمارس التمثيل مؤمنا بأن لا علاقة له بما يجري، وما هو إلا موصل جيد للنص والإخراج، وأنه سيكون دوما بريثا من الجنون والحب والحقد والشهوة والهزيمة والضعف والرغبة والتمرد والرفض والشك والعشق والذل والشجاعة والإحباط والأمل واليأس والخيانة والكذب والصدق والخيف والقسوة والخذلان والحنين والشيخوخة والطفولة، إلى آخر هذه العناصر التي لن يخلو منها كائن إنساني على الإطلاق مثمنا لن تخلق الشخصيات الدرامية بمعزل عنها.

## (١١)

كيف يمكننا أن نقبل فكرة البروفة بوصفها تدريبات وتمارين يجتازها الممثل لكي يستعد للخروج من شخصيته وتقمص شخصية سواء؟ ألا يجوز لنا هنا أن نتوقف أمام هذه الفكرة لكي نتيقن ما إذا كنا نلعب الصواب، ونحن في وادع الحديث عن التمثيل باعتباره حياتنا؟





ممنوعات سعد الله ونوس التاريخية

فريدة النقاش \*

أزدار : أنا الذي أتلعب بمصر المدينة أم أولئك الذين تراموا على حذاء العدو، يلعبونه، ويسلمون له أرواحهم وأموالهم!

محمّد : ربما لن يعجبك كلامي ، لكن ألم يخطر لك أيها الأمير أن تتسائل عن رمانا تحت قدمي العدو، تقول إننا بلا حياة، ولكن من الذي قتل حياتنا ويبدد عزيمتنا ! أليس هو الحاكم الذي تحمل رأيت، أليس هو ذلك الغلام المشغول بذكره وخفهر والذي فر بعساكره دون أن يقول لنا كلمة، أو يترك لنا تدبيرا أو خطة! وأنت أنت أيها الأمير ألم تقتل حياتنا، وتبدد عزمنا قبل مجيء الحاكم وهروب الشائن ألم تحرمنا السلاح حين طلبناه! ألم تجعلنا أغرابا في مدينتنا لأننا نخالفك الرأي...).

ولكننا لا نستطيع أن نمنح مشاعرنا لمحمّد بن أبي الطيب، ولا أن نتخلّى عن الأمير الذي قاتل حتى النهاية

في مسرحيته «ممنوعات تاريخية» التي يكشف اسمها عن التجاور والتجادل والتكرار اللانهائي يقدم لنا «سعدالله ونوس» بذكاء وصدق واقتدار واتقان مزيمة العرب في الحاضر باستدعائه الماضي بعد تفكيكه، وهو يستنبط مجموعة من القوانين التي تحكم البناء التراجيدي، بإحالاته إلى تقصيلات عادية تسخر منه حين تنقلب البطولة التراجيدية إلى ممارسة يومية..

بينما الهزيمة التاريخية على وشك الحدوث، يأتي إلى القلعة المحاصرة التي دافع عنها الأمير «أزدار» ورقص تسلّيمها للتمعور لك، وجيشه الغازي في بداية القرن التاسع الهجري، ويأتي «محمّد بن أبي الطيب» أحد الخصوم السياسيين للأمير طالبا تسلّيم القلعة.

محمّد : أيها الأمير إنك تتلاعب بمصر المدينة.

★ كاتبة مصرية.

ليحفظ شرف الأسرة كما رآه لا ليحقق صيتاً كما اتهمه خصومه. فعلى امتداد المسرحية سوف تتكرر كل منمنعة ونقيضها ولكن في إطار من الجدل والصراع الدرامي الحي الذي يلقي بظله على الواقع الراهن، وكأننا نذكر بدوره كواحدة من المنمنمات التي تجعل مستويات النص متجاورة لحظة تتبادلها مع مسافة حرة لخيال المخرج أو القارئ يملأها التشخيص حين تخرج الشخصية من جلدها لتعلق أو تتحدث باسم نفسها. أي الراهن.

وهي تقنية وإن ارتبطت في شكلها العالمي بمسرح بريخت إلا أن البحث في أشكال الأداء الملمعي للتصيدة الشعبية كما درسها «عبدالقادر علولة» المسرحي الجزائري الشهيد، وبين لنا أنها أداة تقنية موجودة في أشكال التمسرح العربي الشعبية.

ثمة مقابلة دائمة بين مثقف ومثقف، بين رجل دين ورجل دين، عسكري وعسكري، حلم وحلم آخر، مؤرخ ومؤرخ (والبلاد التي تنوع عليها مهترقة وغزوة بدون غزو) كما يقول ابن خلدون لتلميذه «شرف الدين» ثمة وعي بالحالة الواقعية العارية، وعي ممكن ينهض على الثقة بالناس وتسليحهم لمواجهة الهزيمة. ولكن هذا الوعي الأخير أعزل، فالقوة والسلطان والجيش والثقافة تحت إمرة الذين لا يحلمون ولا يرون إلا ما هو تحت أقدامهم سواء الوقائع الدرامية أو في الحاضر الذي تخاطبه المسرحية.

الشعب غريب وعاجز أمام عريضة جيش الحاكم قبل جيش العدو يقول مروان ابن الشعب البسيط النموذج المله بالأسئلة والشكوك: «إنهم يتصرفون مع المدينة وكأنها مباحة لهم، يستطيعون أن يأخذوا ويغتصبوا ما يشاءون...».

وتقول «ريحانة» التي بأعها أبوها كجارية بعد أن جاع وجاعت، يباعها لتاجر يرى في الاستسلام للعدو مجرد صفقة تجارية، وفي تجارة المواد الغذائية الشحيحة شطارة. تقول «كلهم تثار يا شعبان... قومنا تثار... والتثار تثار... كلهم تثار وأنا وأنت غريبان...».

إنها غربة الشعب المنفي لأن الشرط الانساني الحق الذي ينمو في ظل حرية داخلية وبيئة خارجية توفر الأمن والعدل لم يتحقق أبداً لا في الماضي ولا في الحاضر. وكان «شعبان» هو ذلك العراف الأعمى تيريزياس في التراجيديات الإغريقية. أو هو وريحانة كورس هذه التراجيديات، رغم أننا إزاء عمل تحدثت فيه المسامات التاريخية سلفاً فأصبح وجودهما المُنذر إحالة دائمة للجموع الصامتة التي تحرقها

التيران وتحصدها الحرب دون أن تتمكن من الدفء عن نفسها، ويصادر الاستبداد الروحي على وعيها فتتخبط بحماس باسم الدين في إحراق «بيوت الخناء وكيس الأماك» التي تعمل فيها الخمور «فأراقوها وأمسكوا من يعملها» ويتواكب ذلك كله مع وصول جيوش التتار إلى بعلبك، وعودة نائب حمص هاربا إلى دمشق.

«وصلت طلّاع جيش الحاكم» وفي السادس منه كان دخول السلطان الناصر فريخ بن برقوق إلى دمشق، وكان دخوله يوماً مهولاً من كثرة صراخ الناس وبكاؤهم والابتهاال إلى الله بنصرتة..

إنهم يصرخون طلباً للنصر دون أن يتقدموا لصنعه فقد فعل الاستلاب الروحي فعله.

وهنا تبرز حقيقة إبعاد الشيخ جمال الدين بن الشرايحي وإحراق كتبه ليكون الناس بعيدين عن التفكير العقلاني الحر، ويتقدم التجار ليرروا تسليم المدينة لتعود لك على أساس القراءة المتخلفة للدين التي هي على العكس تماماً من قراءة بن الشرايحي التي تعلمي من شأن العقل والإرادة، وتري في «مشيئة الله عدلا وحريّة».

ويأتي التفسير العصري للمخرج «عصام السيد» الذي قدم عرضاً بديعاً للمسرحية على خضبة المسرح القومي في القاهرة الذي أطر الشيخ «برهان الدين الشاذلي» الذي شارك في فتوى إحراق الكتب ونزل به إلى الصلاة وعقد صلة بينه وبين الجمهور وجعل منه مسرحاً عصرياً ضد الغزو أي ضد التتار المفاشرين تاركاً للمشاهد أن يستدعي الاحتلال الصهيوني ومقاومته كل من «حماس» و«الجهاد» في فلسطين و«حزب الله» في لبنان له... دون أن يستكمل المخرج الصور العميقة العية في النص للقراءات الأخرى فهو لم يفعل نفس الشيء مع الشيخ جمال الدين بن الشرايحي الذي دعا بدوره إلى المقاومة ولكنه وضعها في إطار من التحرير الإشل للإنسان وذلك النص البديع الذي قدمه لنا المؤلف كتفصيل آخر وكأنه شهادته فيقول الشيخ الذي ينتظر الموت مرفوعاً على صليب:

«أنا الشيخ جمال الدين بن الشرايحي، أمنت أن العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدر على عباده الفقر أو النذل، فأنزع أحدهم أمري، فاستدعاني قضاة دمشق الأربعة. وبعد السب والضرب وإحراق كتبي، رموني في سجن القلعة. وحين حل تيمور في ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لدايقتة، أبكاني القهر، وعز على ألا أكون مع الأمة في مواجهة

«الشرابي» قد صلب. لكن سعاد التي لم يكن حلمها سوى صور لغزو بيروت المعاصرة قد اختارت طريقة موتها بكامل إرادتها وبعد أن سألت حبيبها أين؟

وأصبح من الممكن خروج مسرحيات تاريخية ناجحة على صعيد الكتابة، واندلاع الثورات الكبرى والانقذاضات الشعبية على صعيد الواقع بصرف النظر عن المصائر.

ومن الكتابة عموما، الكتابة المسرحية هنا فإن الصدق الموضوعي لابد أن يكون أولا صدقا فنيا يصور الصدامات المركزية الكبيرة وتشابك المصائر تبرز فيه نقاط التحول على أعلى درجة من التكثيف وهنا يكون السؤال ما إذا كان الماضي شيئا قابلا للمعرفة كما يطرح لوكاش ويرد إنها المسألة التي تعتمد دائما على مدى معرفة الحاضر، ومدى ما يستطيع الموقف المعاصر أن يكشف بوضوح الاتجاهات الخاصة موضوعيا في الحاضر. وموضوعيا تعتمد المسألة على كيفية ومدى التوسع أو التكب أو المنع الذي تلقاه معرفة تطور الماضي على يد التركيب الاجتماعي للحاضر ومستوى تطوره وطابع صراعه الطبقي...

إننا نستطيع أن نتبين كيف أن كل المساتبع الرئيسية لهذه البنية المسرحية المعقدة بتيمات المتداخلة وتقنياتها الدقيقة كالوشى والزجاج المعشق وإن الخط العربي تصل جميعا إلى هذه الرسالة البسيطة الواضحة شمشم الصباح حين تحكي سعاد حلمها لحبيبها شرف الدين نموذج المثقف الذي يحمل القلم والسيوف دون ادعاء «وهضر أبي إلى جوارى»، وقال لي كتيبي أتعرفين هذه الأحياء، فقلت له لا فأخذ يسمى الأحياء واحدا واحدا، هذا عرب نعيم. وهذا عرب بني حارثة وهذا عرب الشام.. وهذا عرب مصر والقاهرة، وأولئك من عرب حطان وأولئك من عرب إفريقيا كانوا جميعا يتفجرون ولا يبالون، وظلنا طائر كبير يهدر، وصرخت ثم صحوت مقهورة وحزينة، كان مدام موحشا ومخفيا..

ألم يكن هذا هو حال العرب لدى غزو بيروت.

لكن علينا أن نراهن على حضورنا ووعي ذلك المثقف الآخر شرف الدين «قال ابن خلدون، ولعله محق، إننا نعيش زمن الاضمحلال، ولكن إذا لم يعمل المرء شيئا في مثل هذا الزمن ففي أي زمن سيعمل؟» سألت كم سيصمد! وأقول لك: إننا سنصمد حتى يتغير شيء في هذه الأمة. لابد أن يتغير شيء، وإلا فقدنا حقنا في الوجود...»

هذه المحنة، فالتمسّت من السلطان النظر في أمري فلما سأل وعرف مقالتي، غضب وأمر أن يضيق على من سجنني ثم رحل الحاكم فجأة، وترك دمشق أكلة لتيمور، فقرر القضاة والأعيان أن يسلموا المدينة للعود إلا قلعتها، فقد أبى الأمير أنذار إلا أن يقاوم ويقاوم فاقصت بالأمير، ورجوته أن يطلق سراحي ويضمني إلى مقاتليه، فخطي أن يلومه الناس أو أن يتخذ بذنبي، وطلب مني مرفقا أن أتجمل بالصب وآن استعين بالله على بلائي، ثم انهزم صاحب القلعة، واستبيحت دمشق وذات يوم قادني عساكر إلى حضرة تيمور، وكان يجلس عند قدمي نفر من علماء المسلمين، عرفت منهم الشيخ محيي الدين بن العز، والشيخ عبدالرحمن بن خلدون، فاستقرس عن خبري وفحص خطابي، ولما أخبره بلسانه الأعجمي علا وجهه الغضب، وأمر أن أجلد وأصلب حتى ينقذ في قضاء الله. فعجبت من انقاسهم في أمري على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء...

نعم لقد بدأ سقوط دمشق عندما أحرقت الكتب ونفي الجدل كما تضع المسألة الناقدة الشابة «مايسة زكي» في مقالها اليبديع عن النص - العرض في عدد أبريل ١٩٩٥ من أدب نقد.

وهكذا سعد الله لا يكتفي بعرض روح فترته المعاشة من وقائع العالم القديم التاريخية بل «يدفع إلى الحياة تلك الأحداث التراجيدية الموقفة في القدم التي كانت تستند إلى تجارب تاريخية أخلاقية مشابهة داخلها لتجارب عصره بالذات، وبذلك يكشف شكل الدراما ألم السمات التي يشارك فيها العصران موضوعيا...» وتتكشف لنا نحن قراء ومشاهدي المسرحية الجدلية الداخلية لأزمة عميقة يدخل إليها نظام من العلاقات والقوى أشد في التحلل والتناثر شظايا، في إطار بنية الفلسفة العربية الإسلامية القائمة على توحيد المتناقضات،

فهو معنى هذا أن تطابق العصرين لا يعني - دراميا - أن تغبرا ما قد حدث على امتداد ما يزيد على الخمسمائة عام كلا، بل إن التغير مائل منذ اللحظة الأولى بتلك النظرة المنحصصة الجديدة لما هو أبعد من الظاهرة بشكلها التطور والتي تجعلنا نكتشف القانون الأساسي وهو يفعل قعله.

وهو يراهن على وعي القاري المنحرج، ووعيه هو كسر حجي معاصر لثري جميعا ذلك التغير والغارق الكبير بين هزيمة وقعت في الماضي وآخرى نعيشها حقيقة تطور الوعي التاريخي تطورا غير مسبوق إذ أصبح وعي البشر بدورهم حقيقة، والفعالية الإنسانية والإرادة الحرة حقيقة، صحيح أن

نقدم في هذا العدد ونفكرين، كل له انشغالاته وهمومه ورواياته التي تشكل مدته الفكرية في حقول الفكر والتعميل.

مطاع صفدي، المفكر ورئيس معهد الأبحاث العربي في بيروت ومحمد صايد الجابري، المفكر المغربي المعروف، في سياق افتتاح «زوى» على أبواب الأفكار المتعقبة بمفاهيمها وصوراتها وآلياتها، وهذا بعد عدد... التعاليم الثالث ماجد السامرائي\*

## مطاع صفدي في نظرة الى الواقع الفكري: من الحداثة .. الى «الحداثة البعدية»

تفكيره هذا وترسم مسارات تفكيره فيه:

● اود لو نبدا بما يمكن أن يعتبر مراجعة للمشروع الفكري الذي بدأت منه، ومعها، منذ اواخر الخمسينات، واخذ صورته التأسيسية منذ مطلع الستينات في: «الثوري والعربي الثوري» و«مصير الأيديولوجيات الثورية»، ثم في «الحرية والوجود» وما رافقها، او زامنهما من كتابات لك اخذت المنحى ذاته وسارت في هذا الاتجاه... فاسأل: أي هاجس فكري / فلسفي كان وراء هذا المشروع؟

□ الحقيقة إن السؤال يعيدني الى ما قبل ثلاثين سنة على الأقل. ساحاول قدر الامكان، أن استرجع ذاكرة فكرية لابد أن ترتبط بذاكرة وقائع، لأن الحدث الفكري كان دائما مصاحبا للحدث الواقعي.

استطيع القول. إن تفكيري، منذ البداية، ولد وهو في حماة الحدث. فهو فكر يحاول، قدر الامكان، أن يسأل ما يجري حوله، وأن يستطلع آفاق القضايا التي كانت تطرح، بعنف شديد، على جيل من الشباب حلم بتغيير العالم من خلال

هل نستطيع القول اليوم: إننا، نحن العرب، نمتلك رؤيتنا الواضحة في مجالات الفكر؟

إن صورة الواقع في تفكيرنا وما نقدم من رؤى فكرية وأخرى إبداعية تبدو، في عديد الحالات، صورة شفافة. فهناك قابلية واسعة للبحث والابداع.. وهناك امتداد واضح لبعض رؤانا - وهو ما يعكس اليوم عدد من مفكرينا وهم يقودون تقدمنا الثقافي للخروج بالواقع العربي من حالات الظلامية مقدمين ما يجد فيه إنسان العصر أفكارا حية قابلة للتفاعل مع طفرات الأزمنة الجديدة.

إن مفكرا مثل «مطاع صفدي» ينظر الى الوجود من موقف إبداع الوجود، والابداع في الوجود يجعل فيما يكتب ويقول، ما يمكن اعتباره: تبديلا في رؤية العالم، واضحا نفسه لا بين التراث والحداثة، وإنما بين المعاصرة والحداثة وصولا الى ما يدعوه بـ «الحداثة البعدية» التي يجد أنها يمكن أن تملأ هذا الحقل الفارغ من الواقع، بالرجوع الى ما هو إبداعي في القديم والمعاصر..

وهذا الحوار معه ينطوي على / ويفتح عن مقترحات تمثل

\* كاتب عراقي.

تغير أفكاره . من خلال ابتكار الأفكار.. من خلال التطلع الى ما يشبه أفقا من الألام الغزولة بالتطلعات الإنسانية المشروعة.. لأن الفكر في تلك المرحلة.. كان من لهيب المعركة، وكان حارا مثل تلك المعركة، ومتلونا بألوانها، ويتشظى بشظاياها، ويتصاعد بصعودها، ويهبط أيضا عندما تهبط نغμάτων وتطلعاتها الكبرى. فعند البداية كان هاجسي الأول أن أجعل الحدث محكا فيه. ولم تكن تطلع بصورة عامة الى ما يتجاوز البرهة الأنية التي تجعلنا مازومين بمشكلة أن نحقق - كما كنا نقول في ذلك الوقت - وجودنا بموازاة وجود الأمة، وأن نجتزح شعارات هي لذاتنا كما هي لذات الأمة. فكان التفكير منجبالا بطينة التكوين. فلا تفكير بدون تكوين .. كان هاجس التكوين هو هاجس الفكر. ومن هنا كانت لهذا الفكر مزايا، وكانت له سقطاته، لأن التكوين لم يكن دائما على مستوى الأمل فيه - فكلمنا ما كان هذا التكوين يأتي ناقصا، قابلا للتحريف قابلا للغدر به من قبل تلك الأفكار الأخرى التي كانت تخشى من خروج التكوين عن سلطتها..

وما دما نبحث في التكوين، فإن هناك مسألة كينونة أيضا. فالتكوين هو أن يكون المرء، ليس فقط على مستوى الفكرة، بل مادة للفكرة، قادرا على أن يصبح هو «الفكر به» وهو «ما ليس الفكر به» في آن واحد - بمعنى: أنه دائما يتجاوز معطياته المباشرة ويتشوق للأفاق. لذلك عندما كنت أجرب الكتابة في هذه الموضوعات كانت مسألة التكوين هاجسي، وكنت أبحث عن «نماذج تكوين» سواء منها النماذج السابقة التي يقدمها لنا تراثنا، أو النماذج التكوينية التي برزت في المشروع الثقافي الغربي.

منذ البداية كنت أحرص على أن أنظر في الضمير المتوازيين: بين تجربتنا والتجربة العالمية. وكان شعوري دائما بأنه لا يمكن تجربتنا أن تأخذ بعدها المعاصر والكيونوني أن لم تتحاور مع ما هو موجود في هذا العالم.. مع ما يمكن أن يقدمه لنا العالم من مشروعات الثقافية الكبرى. وبالطبع كان المشروع الثقافي الغربي أعلى هذه المشروعات، وكنا نحن، نعيش على هامشه.. مرة نتصدى له بالسياسة، وأخرى نتصدى له بالفكر .. وكانت المشكلة هي أن نصل ما بين السياسة والفكر في نوع من صياغة أيديولوجية معينة أطلقنا عليها كثيرا من أفكارنا السابقة التي امتزجت دائما بالعالم السياسي اليسومي ضمن الجماهير وضمن النخب المثقفة والنخب البرجوازية وغيرها - التي كانت تبرز على سطح الواقع الاجتماعي آنذاك.

فهاجس التكوين إذن، لا يمكن أن يكون حصريا، بل يجب أن يكون، منذ البداية، مفتوحا فما أن تطرح مشكلة

التكوين حتى يفتح أمامك الأفق الواسع الذي يتضمنه لفظ «الكينونة» بإذات. فعندما تكون بصدد مشروع تكوين - لابد أن تكون كينونيا.. لابد أن تطلع الى مجمل ما تقدمه لك تجربة الوجود.

هذا الربط بين الخاص والعالم. بين الذاتي والموضوعي.. بين الآني والتاريخي قضية لا فكاك منها. ونخطي دائما حين نلحق بطرف دون آخر، ونخطيء أيضا حين نجعل من الطرفين ثنائية متصارعة لابد من إلغاء أحد القطبين ليقيم القطب الآخر - تلك المشكلة التي تورطنا فيها جميعا تحت اسم «الأصالة والمعاصرة» من جهة، و «الذاتية والافتراق» من جهة ثانية، وكل هذه الثنائيات التي شملت فكر الجيل العربي منذ أواخر الخمسينات وصولا الى السنوات الأخيرة.

● ولكن كما ينبغي في من متابعيني لما كتبت أنك قد حسمت هذه القضية في الأقل فيما قدمته خلال السنوات الأخيرة - في إطار مشروعك الثقافي - الفكري هذا.

□ انفاضي يجب أن اعترف بأني كنت غارقا ومستغرقا في لعبة الثنائيات تلك وكنا مأخوذين جميعا بتلك الشبكة المجردة القاتلة، وحتى أتخلص منها كان لابد لي من نوع من القطعية أهملها مع فكري بالذات لكي أتخلص من وطأة الثنائيات دون أن أنظر الى الموضوع نظرة عرضية، وليس نظرة تاريخانية (المقصود بالنظرة التاريخية، هنا، هي النظرة الخطية التي لا تستطيع أن ترى الى الأشياء إلا كما كانت متتابعة وهي ما أسميه الآن: المشهدية). فنحن كنا مأخوذين بفكرة أن شيئا يجب أن يتبع شيئا آخر، وأن يدمره يتجاوزها الى شيء آخر - وهكذا

وهكذا علمتنا الفكرة التاريخية التي جاءتنا من ثقافة غربية من ناحية وأيضا ثقافة عربية إسلامية قديمة، من ناحية ثانية، فالتخلص من الثنائية هو التخلص من الفكر الخطي... من الفكر الذي لا يستطيع أن يقدم فكرة إلا إذا نفى سواها.. إلا إذا نفى ما سبقها، وإلا إذا جعل من ذاته عقبة لما يمكن أن يأتي بعدها. فالثنائية نوع من الفخ الذي يمكن للفكر أن يقع فيه عن طواعية، دون أن يحس بوطئه إلا في وقت متأخر.

● أجدني أعود ثانية الى بدايات مشروعك الثقافي. الذي تستأنفه اليوم على نحو الآخر، والذي ترافق عنده، بداية مع التجربة الإبداعية في الشعر، والقصة القصيرة والرواية، فهل كنت، من خلال هذه الأنواع الأدبية، تعمل على التعبير عن هذا الهاجس، أم عن هاجس آخر، مصاحب؟

كما قلت. عندما يكون المرء منشغلا بمشكلة وجودية أطلقت عليها «التكوين» فأنه مضطر ألا يحصر نفسه في أداة واحدة من أدوات التعبير. فالتكوين، بطبيعته شعوري، وله جانبه الشعري، كما له جانبه الفني الموسيقي وجانبه الأدبي، الروائي القصصي وهناك المعاناة الواحدة التي يمكن أن تسهر بها في نص ينتمي إلى هذه الأنواع وما استطعت أن أكتشف من أن النص يمكن أن يكون بدون أنواع كان بعد تجربة طويلة. فالآن أنا أكتب النص الذي لا يمكن أن نقول عنه إنه نص فلسفي خالص، ولا هو نص قصصي، إلا أنه نص يمكن أن يستفيد من جميع أدوات التعبير، قدر الامكان.

في الماضي كنا نشعر بهذا الأسر أو الحصار: أما أن تكون شاعرا، أو كاتباً، أو تكون مفكراً، أو موسيقياً، بينما نجد الآن أن «الحداثة البعيدة» نسفت هذه الحصارات التي يفرضها الفكر على نفسه، وأطلقت مصطلحا جديدا اسمه: «النص» - فقط - النص المبدع الذي يجمع لهجة روائية على عمق فكري على نغم موسيقي على مشهدية فنية. وهكذا. فأنسا، في الماضي كنت مضطرا لأن أكتب في هذه الأنواع جميعها، أو أن أقدم فيها ما أستطيع. أما الآن فانت تكتب نصا إبداعيا بدون حصار الأنواع التقليدية الكلاسيكية.

● **وهو يمثل هذا، بالنسبة لك، تطوراً أم تحولاً؟**  
□ اعتقد أنه تحول، لأنه يشكل تجاوزاً لسلطة المتعارف عليه، فعندما نكون خاضعين لسلطة المتعارف عليه نجبر أنفسنا على التكيف مع النماذج المعطاة أو المقسمة، في حين أنك عندما تقترب أكثر فأكثر من ذاتك ومن هواجسك ومن لهجتك الشخصية والذاتية، نجد أنك قادر على أن تقدم النموذج الذي هو ليس بالنموذج المتعارف عليه، ويمكن أن يكون أقرب إلى ذاتك وإلى نفسك من التقسيمات الموضوعية التي عاش عليها نقادنا في أجيال معينة.

● **هنا أجدني أسألك: على أي نحو تبدأ اليوم جلدك الفكري والثقافي مع عصرك؟**

□ اليوم الاتفاق العالمي على وسعة أصبح ضيقاً، والمكر أو المبدع لا بد له من أن يوجد زاويته الخاصة من هذه السعة الفنية بالتفاصيل النوعية أكثر من غناها بالتفاصيل الكمية، فالمشهدية الأعلى اليوم مشهدية خاصة بكل ما لديها من أشكال الإبداع، لأن المحر قد ارتفع عنها وأصبحت كلها معروضة في مشهدية واسعة. فأننا متعتي الكبرى في التصاور مع بعض ما ألقاه في شعابها.. مع بعض ما يشعري بأنني أوجد على مستواها وألحظاتها.. وأنتي مضطر لأن أكتشف أن ثمة لغة خاصة هي بنت ساعتها لاتحاور مع هذا المذهب، أو مع هذا الشاعر، أو مع هذه

القطعة الفنية، أو مع هذه الرواية. لم يأت عصر على تاريخ الفكر والإبداع كعصرنا الحاضر من حيث إنعدام المسافة مع وجود المسافات، بمعنى: أن «المسافة الجغرافية» لم تعد لها قيمة، لكن هناك فقط «مسافة التحقيل الثقافي» أي أنك تقول مثلاً: إن بلداً عربياً يمت إلى عصر ثقافي مختلف.. في حين أن بلداً آخر ينتمي إلى عصر ثقافي متقدم، هذا النوع من التفرق بين الأزمنة الثقافية هو أكبر مشكلة يعانيها المثقف العربي. فهو لا يحس نفسه «موجوداً في صحته» - كما يقول الفرنسيون - عندما يتجاوز، مع رواية جديدة مثل الرواية التي أصدرها «سوليرز» أخيراً، واسمها «السرة» فهي رواية إذا ما ترجمت إلى العربية سيصعب على معظم القراء أن يتقاطعو معها. في حين أن المثقفين في قطاع واسع من الغرب يحب بهذا العمل واعتبره عملاً إبداعياً يعبر عن صميم «الحداثة البعيدة»..

هذا التفرق والتخالف بين الأزمنة الثقافية الذي هو مصدر الكثير من سوء التفاهم في مشكلة الحوار بين الشمال والجنوب، إذا ما طرحنا الموضوع في مستوى التعارضات السياسية والثقافية. فالعربي مثلاً، يستغرب حين يجد العربي بعيد تقاسله مع نموذج معين من الماضي ويعمل كل ما يقدمه له الحاضر. نعم، يمكن للإنسان أن يتفاعل مع نموذج من الماضي شرط ألا يكون هذا النموذج إحتكالياً - يحتكر ساحة المعارف، الآن «الحداثة البعيدة» تقدم لك كنوز ثقافتها قديماً وحديثاً، دون مزاحمة، ودون عملية صراع بين النماذج (صراع القاتل والمقتول).

● **وانت شخصياً أين تضع نفسك من هذه الاطروحات؟ وعلى أي نحو تتمثل القضية الفكرية لعصرنا وتقدم قضيتك الفكرية فيه؟**

□ القضية الفكرية بالنسبة للعصر العربي هي: إن هذا العصر العربي يعيش، مكانياً، في حاضر العالم، لكنه، زمانياً، مختلف - وهذه من أكبر المشكلات، في حين أن ما أسميه الآن بالحداثة البعيدة موطنها الفكري والروحي هو الوطن العربي أكثر من الموطن الغربي لأن طبائع الثقافة العربية، في الأصل، ليس خطيائية، هي، منذ الأصل، كانت تعددية. ومنذ خرج العرب من جزيرتهم تحت لواء الاسلام كانوا من أكثر شعوب الأرض إنفتاحاً على مختلف الثقافات، ليقموا بينهم وبينها حواراً دون أن يحسوا بتهديد لهويتهم ولا بغزو خارجي. فكانوا يتفاعلون مع ثقافات متعارضة ومتناقضة، ولكنهم يضعونها في مستوى متكامل كما تضع الحداثة البعيدة الآن مختلف المذاهب والفكرات على سطح عرضاني، شرط أن تقدمهم هادئين وغير عنيفين أو حذرين قصصيين، بهذا المعنى: إن

المضاربة العربية، في أصلها، كانت موطن الحداثة البعيدة، في حين أن الغرب فرض على نفسه حداثة متحرفة وأدت ذاتية مطلقة حاولت أن تعتبر نفسها هي «المركز» وكل الآخرين ليسوا فقط في «الحيط» ولكنهم في «الهامش»، وامتلاكهم من كينونتهم أقل حتى من امتلاكهم من جسد المادي الذي يقدمهم كبشر يمكن أن ينظر إليهم على أنهم كائنات إنسانية.

«الحداثة البعيدة» ليس لها زمن - وهذه نقطة مهمة جدا - فهي ليست بنت القرن العشرين، أو بنت نهايته. بل قد تجدنا عند شعوب كثيرة. في الهند تجد الحداثة البعيدة منذ ألفي سنة، أو أكثر تجدنا عند اليونان في المرحلة ما قبل الديمقراطية، بشكل خاص، عندما كان الفلاسفة اليونان، والمبدعون اليونانيون يقدمون نماذجهم كما لو أنها مذاهب إطلاقية، بل هي تمارين على الإبداع ... تمارين على الحب... تمارين على الجاذبية الفنية..

\* يقدمون مشروعا على صلة بمستقبل الإنسان .. وأيضا يقدمون تنويعا لصور عن مستقبل الإنسان، وإن لم يكن واضحا لديهم آنذاك. في حين أن «الحداثة البعيدة» عندما تسلمها العرب، يوم تسلموا قيادة الأفق العالمي، لم يحوا معالم مشهدية هذا الأفق بل أجسوا، وقدموا لوهم الشفاف الذي يعطي الشئ المرئي ظلا دون أن يسمح مسحا من جزوه.

\* في ضوء هذا الذي نقول يخطر في أن أسالك : على أي نحو فكرت، أنت شخصيا بالحداثة بدما وعلى أي نحو تتأملها اليوم؟

□ كانت «الحداثة» في الماضي مسطرة علينا كما لو كانت نوعا من التشاكل مع المفروض علينا - أي نوعا من المضاهاة والتشبيه والتماثل مع الآخر مع كل ما تخلفه هذه العلاقة من ضغائن ومن شعور بالصغار أمام ما تقلده، وأمام ما تتمتع به. في حين أن الحداثة المصححة الآن هي التي لا تجد في النموذج نوعا من كشاف تكوينية يفقر إليها من يريد أن يتشبها بها. بالعكس، هناك نوع من التكوين للنشر، وليس التكوين المركز في إيقونات جامدة وبسائط - الماضي كنا نعانى، مع الجيل بتمامه مشكلة «أنا» أو «الآخر».. أنا والغرب.. الغرب وأنا بطريقة حثية تنازعية، وبفضية مفروضة ضمن قالب الثنائيات الفكرية.. الثنائيات السياسية.. الثنائيات العقائدية. في حين أن الحداثة الصحيحة والسليمة هي أن تنظر إلى الغرب كما لو كان هو صاحب مشروع بين إيقونات إنسانية أخرى لها مشروعاتها أيضا التي قد تستحق أحيانا، إحتراما أكبر من الاحترام الذي كنا نكنه فقط

النموذج الغربي المتعالي..

لكن مشكلة الغربي هي أنه قبض على أهم إختراع، هو ملك الانسانية بكاملها : التكنولوجيا، قبض عليه وجعله حكرا له، ومصررا وحصريا لإرادته، باستخدامه والاستثمار به دون غيره. ففي حين أن «الحداثة» البعيدة - شمولية وعرضانية، نجد «المشروع الغربي» ذاتوي تركزوي تكلفي، يحاول أن يمتلك ما هو ملك الانسانية بعمامة ويجعله ملكا له وحده.. ويجكره ويستخدمه ضد بقية أنداده.

\* يبدو في ذلك، تفكرا وتفكيراً، تقويم الصلة بين ما هو فكري - باعتباره إرادة قوة - وما هو استراتيجي - باعتباره إرادة وجود - وبين الحداثة مفهوماً له شموليته، والحداثة موقفاً يجب أن يتميز بخصوصيته.

□ كما قلت في بداية هذا الحديث: نحن في جيلنا كنا، وما نزال مشغولين بمشكلة «التكوين»، وعندما تطرح علينا هذه المشكلة بحرارتها وحيويتها لا نعود نفرق بين ما هو «مفهوم» وما هو «موقف». الآن يبدو أن المفهوم أصبحت له تأويلات جديدة، بحيث نجد فيلسوفاً كبيراً مثل «دولوز» يعتبر أعلى مراحل الفلسفة إنما يتمثل في «إبداع المفاهيم»، شرط أن يفهم «المفهوم» بطريقة مختلفة - بمعنى : أن المفهوم الآن ينتزع من حيز المنطق الارسطي البارد ليعود «فيتلحف بقشرة من الوجود ومن المعاناة، فال مفهوم يمكن أن يقدم نفسه على أنه «معنى»، ولكنه ليس معنى نهائياً.. على أنه يمكن شيئا من الحقيقة، وليس الحقيقة كاملة.. على أنه أقرب إلى الرمز منه إلى الدلالة المنتهية. المفهوم المفتوح.. المفهوم الذي يمكن أن يحلق فوق موضوعه قياتيه من هذا التحليل بمغزى جديد يشفي دائما إلى هذا الموضوع - بمعنى : أن المفهوم شئ حي، ويمتد إلى ما يسمى بـ «النسق الجيو-فلسفي» الذي يعطى النسق الجيو - سياسي، أو النسق الجيو - اقتصادي، فالنسق الجيو-فلسفي هو هذا المفهوم الذي يبتسط من أرضية معينة، ثم يتجسّد، يطلق ويجول ليكتشف البعيد ويصل معه من هذا البعيد رموزاً جديدة يعود بها ليشفيها على أرضية المفهوم الأصلية، فيجمل المفهوم دائما لا ينحس ولا يسجن ضمن مصطلح منطقي نهائي. من هنا نجد المفهوم المفتوح ينهي مشكلة العلاقة بين الفكر والموقف، لأنه، دائما، يرتبط في هذين المستويين بحيث أنك لا تستطيع أن تعين: أين هو الموقف هذا، وأين النظرية المجردة.

النظرية المجردة دائما متورطة في مواقف، والمواقف دائما تدخل لتعدل في هيئة المفهوم، وشكله، وبيرته. فيمكن أن

تقول، إن المفهوم ليس «لغة» بقدر ما هو «لهجة» تدخل على أية لغة فتغير من طابعها المباشر لتنتقل على طابع غير مباشر.

فإننا ما سألتنا: «ما هو المفهوم؟» فإنت تتورط لا في المسافة الخارجية عن نشأة المفهوم، بل تجد نفسك رأساً في صميم المفهوم لأن السؤال عن المفهوم ليس سؤالاً خارجياً، بل يجب أن يكون سؤالاً متورطاً، من الأساس، في بناء شريطة من جدار المفهوم حوله. يحاول أن يبين هذه الشريطة، ويمزقها، في أن واحد يمسحها ويحمرها في آن واحد. يلونها ويمسح ألوانها في آن واحد هذه هي العملية الأصعب فيما يسمى الآن بـ «المعاناة الشفافة» التي لابد من أن تكون معاناة ذات كثافات. لكن هذه الكثافات يجب أن تكون في الوقت ذاته شفافة.

● وبالنسبة لك، هل هناك محددات لسؤالك الفكري داخل هذا المفهوم / المعنى الذي قدمت؟

□ حتى السؤال الآن أصبح له مفهوم جديد، فليس من الضروري أن ينحت السؤال جواباً ممدداً. وعلى الصعيد الفكري، السؤال أشبه بأداة تفتت نوافذ يطل منها الفكر على نفسه وهو يبحث عن موضوعاته. فليست الأمور مرتبة دائماً - كما قد يخيل الإنسان - بصورة عفوية. إن هناك أفكاراً، وإن هناك موضوعاً، وإن هناك سؤالاً.. وإن هناك جواباً. المسألة الآن تحررت من هذه التحديدات وأصبح إنتاج الجواب مضمناً في السؤال نفسه، وصمة السؤال أهم مما يمكن أن يقدم من أجوبة - هي أجوبة أنية.. أجوبة ناعمة دائماً. والنقص هنا ليس شياً سلبياً يخط من قيمة الجواب بل أصبح النقص عاملاً مؤسماً في طبيعة السؤال عندما يكون مطروحا في مستوى تكويني وكيثوني، فإنت لا تستطيع أن تقدم جواباً نهائياً عندما تسأل مثلاً: «ما هي الكينونة؟».. لا تستطيع أن تقدم جواباً نهائياً عندما تسأل: «ما هي الحرية؟».. فإعطاه الأجوبة النهائية هو الذي لفنتل التاريخ لأن هناك دائماً من حاول أن يقدم جواباً ممدداً عن سؤال الحرية، فإننا هو يقدم لنا أيديولوجية، ويمنع أي تفكير آخر تجاه هذه الأيديولوجية. فالأيديولوجية تؤدي إلى الفرض.. إلى التصديد.. إلى القهر، وإلى الارتباطات الضيقة ومن هنا دخلت الانسانية وفي حروب الأيديولوجيات المتوافسة.

إذن، فأهم ما يمكن أن تقدمه الآن بعد التجارب والخبرات الطويلة هو: أن السؤال يخلق نوعاً من الانزياح في موضوعه بشكل يقدم جانباً مشهدياً معيماً، غير قابل للاحتكار المشهدية بتمامها. ومن هنا نجد الفلاسفة المعاصرين يحذرون من أن يقدموا مذاهب، بل ويخشون

كلمة «مذهب» ونجدهم يهربون من كتابة الفلسفة بالطرق الكلاسيكية المعروفة. نلاحظ فيلسوفاً مثل «فوكو» ترك التفكير المجرد وتزحل مباشرة إلى السجون.. إلى توثيق السجون، ليكتشف كيف يعمل مفهوم معين اسمه «المراقبة والمعاقبة»، فقدم لنا كتاباً واسعاً شاسعاً، وجعلنا نتنهد إلى جانب من الواقع لم يكن موضوعاً لسؤال حتى بالنسبة لعالم الاجتماع. لقد جاء الفيلسوف، هذا، ليشرح السؤال الكينوني، فاطلعنا على أحد أسرار العلاقة بين المراقبة والمعاقبة نزل إلى المستشفيات فاطلعنا على تاريخ الجنون..

هذه القضايا التي كانت أبعد ما تكون عن التفكير الفلسفي هي اليوم محور التفكير الفلسفي إن فيلسوفاً مثل «دريدا» يتناول موضوعاً مثل موضوع «العملة» يحاول أن يسأل سؤال العملة: ما علاقة العملة بالموضوعات التقليدية مثل: الفلسفة، الله، الروح الكينونية؟

الفيلسوف الآن يسأله ليكتشف قطاعات من التكوين والكينونة لم تكن قابلة للظهور لولا أن السؤال أصبح سؤالاً من نوع جديد.

● هذا الذي تقول / وأليه تدعو.. هل تحمل به / ومن خلاله سؤالاً محدداً للفكر العربي، ولتفكره فكر؟

□ لا شك أن الكتابات التي أكتبها، وتأتي أحياناً غريبة على بعض القراء الذي ينتظر من كتابة فلسفية أن تقدم له موضوعاً فلسفياً فإننا هو يقرأ أشياء أخرى لم تخطر له على بال في الموضوع الفلسفي الممدد والمنهجي، هذه الكتابات تعمل سؤالاً.. إلا أن سؤالاً الآن، فيها، سؤال جوال، بدوي، وحري، وهو الذي يكتشف موضوعاته قبل أن تعتبر موجودة بشكل منفصل عن هذا السؤال بالذات، فالموضوع حتى لو كان موجوداً قبل السؤال، فإن طريقة طرح السؤال وأسلوب التناول يمكن أن يفهم من هيئة الموضوع بالذات. فعندما اعتبر نفسي ملتزماً بأن أعيش «التكوين» وعندما أعيش التكوين أستطيع أن أحرر نفسي من جميع التكوينات التي فقدت حس التكوين - وأعني بها تلك التي مر عليها التكوين وأعطاهم ما تستحق من لحظة حياة، ثم جعلها تتبدد.

إذن، لابد من أن نتابع مسائل تتعلق بحيويتنا. بكيوتننا كثير. ونحن كنوع من البشر اسمه «العرب» لدينا بحر لا ينتهي من الموضوعات غير المكتشفة طالما أننا نستخدم أسئلة تقليدية. فإلا من أن نجد السؤال لنكتشف نوعاً من كينونة مختلفة. فكما تجد السؤال تجددت الكينونة.

● وتجدد السؤال بالنسبة لك، هل هو رهن بشيء ما، محدد سلفاً؟

□ تجربتي في الحقيقة دائما منصبة في سؤال : كيف يمكن للفكر أن يبدع المفهوم؟ إن مشكلتي بسيطة جدا هي، دائما، تقع على عتبة خلق المفاهيم.

أنت تسألني وكأنك تريد، فعلا، أن تطرح السؤال التقليدي، أو إفتراضي ليس منصبا على موضوعات مهندسة، أو مقوابة إهتماماتي منصبة دائما، في السؤال الذي يكتشف موضوعه، وهنا لا يكون الموضوع سابقا على السؤال. فإ المفهوم عندما يبني شرفته فإنه إنما يبني نفسه أيضا داخل هذه الشرفة، ويمزجها ولا يبقا عليها.. ويخرج منها ليبنى شرفة أخرى.. والشرفة يجب أن تبقى كثيفة وشغافة في الوقت ذاته.

هذه الأسطة التي تسألني أشعر أنني أتناولها معك كما لو أنني أتناولها لأول مرة. في هذا النوع من الإهتمام يجب أن ينصب السؤال على الكيفية وليس على الشيئية بالذات.

✱ وهل يمكن أن تواكب التطور، حركة وحركة، من هذا المنظور، أم أنك تنسق آخر، من الفكر والنظر؟

□ ليس هناك طبعاً، ما يسمى بـ «التطور العام» على صعيد الفكر.. لأنك غالبا ما تجد نفسك وأنت لم تبارح الحقل الذي كان يشغل عليه «سقراط» مثلا قبل ألفين وخمسمائة سنة.. فكلمة «تطور» أيضا، ذات مفهوم خطي، وهي الآن إيقونة من جملة إيقونات أخرى.. قائل جانب التطور هناك السكون.. هناك الانزياح.. هناك الدوران حول الذات.. هناك حركة إلى اليمين.. حركة تراجع.. حركة تقدم.. فليس هناك إيقاع واحد للفكر.. وتنوع الإيقاعات هو ما كان ينقص الفكر القديم.. مشكلة الفكر القديم أنه كان يكتشف إيقاعا معينا فيعجمه على كل الأوركسترا الفكرية: من مفاهيم، ومن معانٍ، ومن دلالات ويحاول أن يجعلها تتبع لحنا معينا، في حين نحن الآن إنتقلنا من فكرة السيمفونية الواحدية إلى فكرة الثرات والهجاء : كيف تصوت كل آلة، وكيف يصوت كل صوت في الآلة - بمعنى: هذا الغنى اللامتناهي الذي يجعلنا نواكب الأمور ليس بطريقة هندسية، وإنما بطريقة «التكوين»، فالتكوين حركة نحو الأعلى حركة نحو الأسفل.. حركة ساكنة، وساكن متحرك، فالتكوين عالم لا ينتهي من الحركات.. من لهجات الحركات وكل لهجة ثراتها أيضا..

عندما تشعر بهذا الغنى اللامتناهي فأنت مطالب دائما بأن تبتكر أجهزة مفاهيمية تكون بنت ساعتها.. بنت لحظتها.. أن تضرب حديدًا وهو حار.. وكل معاناة تشع بمفاهيمها الخاصة..

أنا ذاتي أحس بأنني أتجول، وبأنني أرتحل دائما بين هذه

التفاصيل التي قد يصيبها أحيانا، نوع من التكمس، فتتألمر كما لو كانت هي الكينونة بأكملها، لكنها ليست هي الكينونة بأكملها.. فيصعب لحظة التفكير.. لحظة الانفعال.. بدلالة ما، بمفهوم ما، بصورة ما، بحدث ما.. يحدث تكثيف، ثم إن هذا التكثيف يشف عن نفسه لدرجة التبدد، فيخرج المرء منه إلى تكثيف آخر - وهكذا.

✱ الملاحظ أنك، من بين عديد مجابليك، لم تنتشل بقضية التراث على النحو الذي إنشغل به بعضهم، على الرغم من أن أطروحاتك الفكرية لم تهمل هذا التراث أو تتجاوزه بالقفز عليه..

أريد أن أعرف، أولا، شيئا عن موقفك من هذا التراث، سواء ما كان منه في إطاره العربي- الإسلامي، وفي إطاره الإنساني بعمامة؟ وعلى أي نحو تفكر بهذا التراث في إطار الرؤية التي تلقتها؟

□ المشكلة في هذا الموضوع هي أننا عندما نطرح كلمة «تراث» نكون كما لو أننا نباشر العلاقة مع خزان مغلقة يعلوها التراب والغبار.. مع أشياء مركونة.. أشياء سابقة.. أشياء من عالم اسمه «الماضي»، في حين أن المسألة ليست على هذه الشاكلة..

عندما نتعامل مع التراث كمخزونات ومحفوظات ومستويات، سيكون تعاملك مغيرا من نوع ما تتعامل به.. سيكون ترابيا، وسيكون مقضيا عليه بالزوال، له راحة الزوال لا يقدم أية حياة..

هذه المعالجة هي التي غرق فيها كثيرون من أصدقائنا وزملائنا، وحاولوا - وهم مدفوعون دائما بنزوايا طيبة - أن يشتغلوا على التراث، فمادما تعني كلمة «أن اشتغل على التراث»؟ قليلون هم الذين سألوا أنفسهم هذا السؤال، وحاولوا تبين ما يعنيه.. فهناك عمل المحقق العبادي الذي يريد أن يقدم لنا نصا محققا مقارنا بعدة نسخ، لكن التعامل مع التراث فكريا.. التعامل مع التراث شعريا.. نقديا، مسألة أخرى، فإذا لم يكن هذا التعامل مسلحا ببعض ذخيرة من نتاج الفكر المعاصر لن يستطيع أن يكون أكثر من مجرد مرآة لأشياء مرسومة على الرفوف يصورها كما هي، وينقلها ميتة وليست حية.

### التعامل مع التراث هو ما أراه في الآتي:

هناك تراث.. وهناك ميراث.. عندما نتعامل مع الميراث كموجودات إنتهى عمل إبداعها فإن نتعامل مع موروث ساكن وهادي، وأما عندما نتعامل مع تراث إبتداء خلقه ولما ينته بعد، فأنت تتعامل معه كما لو كنت في لحظة الحاضر، وفي لحظة المعاناة.. وهنا لا يمكن أن نقدم تقنيات

نوع من الأدوات تتعامل بها، مهملات أدوات أخرى، لكن لو قدم لك الأثر كأثر دون أن يحمل لاقية التراث ولا ذميمة الميراث. لو قدم لك وتعاملت معه بحسب ما يفرضه عليك من قوته «القوية» الكامنة فيه، وإلى تخاطب أيضا قوتك الذاتية أنت .. عند ذلك يخرج شيء مختلف ..

مثلا عندما تحدث «هيدجر» عن «هولدرن» .. فهولدرن تراث .. لكنت تقرأه الآن من خلال تناص هيدجر عليه فتشعر أن المسألة لا تعود إلى التصنيف، ولا تعود إلى أنك تكتب شيئا عن الماضي. في حين أن أكثر ما يقدمه العاملون في تراثنا يجب أن يقدم تحت إشارة الماضي - هذا من الماضي، بمعنى أنك قطعت طريق التواصل العميق معه ..

عندما كان «هيدجر» يشتغل على عبارات الفلاسفة اليونان من قبل ألفين وخمسمائة سنة، لم يقدمها على أنها تراث من الماضي، بل تعامل مع كائنات حية من الفكر .. مع مفاهيم حية، وجعلها تَحيا معه، وجعل «تناصه» كما لو أنه ليس بعضا لها بقدر ما هو تناظر معها، وإعادة خلق في مستوى السؤال الكينوني الجديد.

فإذا لم تشعر أنت بأنك أمام حياة حقيقية فلا يمكن أن تقدم ما هو حي، فعندما تقرأ «المتنبي» فأنت لا ترد أفعال التفضيل: «ما أروع هذا الشعر»، «ما أعظم هذه الحكمة»، أو أن تحله بطرق التحليل النبوي. لا هذا، في الواقع، نوع من التعصب، أو هو نوع من التهليل، لكن عندما تحاول أن تتعاطف مع الأثر باعتباره منتجا لمنتج - للقوة التي أنتجته، كدالة على القوة «القوية» الكامنة فيه، فأنت إنما تعيد اكتشافه، وتعيد تقاعلك معه .. تجعله داخلا في تناص آخر .. تكتب مقابله ما يوازي نفسه .. ما يتجاوز، وما يتلاءم معه أيضا، فما لمسألة ليست في أن «تشتغل على التراث»، وإنما هي: أن نفهم هذا التراث فيها مختلفا ..

ومن حيث الأسئلة التي تتواجه بها كلا من التراث والحاضر: هل هي الأسئلة ذاتها؟ أم أن هناك أسئلة تتواجه بها الحاضر، وأخرى تتواجه بها التراث، أو تطرحها عليه؟

المشكلة في الواقع، هي في نزعة العقل للتصنيف، فعملية التصنيف كثيرا ما تؤثر على الموضوع المصنف. وتصنيف «هذا تراث» و«هذا ليس بتراث» يجعلك تتجاز سلفا إلى

## محمد عابد الجابري والتفكير في ضوء الواقع:

### أين أصبح المشروع الثقافي العربي الجديد؟

الماضي التراثي، أرضا يحرك عليها قضايا الحاضر ومشكلاته. وإذا كان «التراث» في فكر «الجابري» وتفكيره يمثل الأرضية .. المنطلق بكل تأسيس فكري جديد. فإن الديمقراطية والحرية هما، في نظره، عماد كل بناء يمكن أن ينهض على هذا التأسيس، ومن هنا فهو يمارس دوره النقدي لكل من «التراث» و«الحاضر» بهدف بناء عقلانية عربية معاصرة. وفي هذا الحوار معه بحث في هذه القضايا / المشكلات وما يتصل بها، أو ينبثق عنها ..

\* نعتنا ننطلق، في حديثنا هذا، من الحاضر الراهن .. مما نعيشه همه ونواجهه واقعا ونرسمه / ونترسمه أفقا ثقافيا وفكريا... فأسأل: على أي نحو تتمثل هذا كله؟ وأي دور تتركز للمثقف العربي فيه؟ (أرجو أن تكون الإجابة في ضوء تجربتك الشخصية، ومن خلال رؤيتك

يقترن المشروع التنويري العربي، في حالته الحاضرة بنزعة نقدية بانية للفكر كما للواقع، يقودها ويرسم أسسها مفكرون عرب يأخذون دورهم في الحياة الاجتماعية والفكرية على نحو واضح، وهم، في عملهم هذا، يجدون طريق الحرية مفتوحا أمامهم، طلاءهم يخوضون معترك الحياة من أجل التقدم والنهضة، مكتشفين في كل من «التراث» و«التجديد» سلاحا لدفع مشروع عن عقهم في التغيير الذي يعمل مفكرونا اليوم على أن يجعلوا له مراه الواقعي ..

في سياق مثل هذه النظرة يأتي فكر الدكتور محمد عابد الجابري ..

وفي سياق الموقف الذي تمليه هذه النظرة ينتظم، فكرا وتفكيريا في مسار من العمل الدائب والمستمر منذ ما يقرب من ربع قرن.. متخذًا من الفكر العربي، بكل ما لنا منه من معطيات

– التي تتحدد في إطار عملك في حقل الفكر...–

– لاشك أننا نجتاز مرحلة دقيقة .. واقعنا العربي – الواقع الاجتماعي أو الواقع الاقتصادي، أو الواقع السياسي أو الواقع الثقافي – يعاني من مشكلات حقيقية، ويعيش أزمات. ويمكن للمرء أن يلمس هذا بشكل واضح في بعض الاقطار العربية عندما يتجه بنظره الى الشباب الذين هم رجال المستقبل... إذ يمكن القول إن شبابنا اليوم، بصفة عامة، يعاني من إحياءات كثيرة، وأخطر هذه الإحياءات متأت من أنه لا يرى أفقا واضحة أمام عينيه. ففي كثير من الاقطار العربية – إن لم أقل: فيها جميعا، باستثناء الدول النفطية – يعاني الشباب من مشكلات البحث عن لقمة العيش وتأمينها، فهناك بطالة بين الفريجين وبطالة بين الأميين... وهناك بطالة حتى بين المستقلين (بطالة مقنعة)، فإذا كنا في جيلنا قد عشنا مشروعا هو: مشروع الدولة الوطنية المتحررة من الاستعمار، أو مشروع دولة الوحدة، أو مشروع النهضة – وكان هذا كله يبدو لنا ممكنا – فإن الشباب اليوم لا يرى الأفق يمثل هذا الإغراق الذي كان له فيما مضى. لذلك لا نستطيع أن نواجه مهام المستقبل إن لم نعلم لن ندرك هذه الحقيقة بعمق.

إن هؤلاء الشباب الذين يمارسون العنف في الجزائر أو في مصر باسم «الأصولية الدينية» هم، في الأغلب الأعم، شباب وجدوا الأفاق مسدودة أمامهم، قد لا يكون للدين، كدين، دور في ممارساتهم أو في قناعاتهم، ولكن الإحياءات التي يعانون منها تسحب عليهم وتجعلهم ينساقون مع التطرف ويمارسونه.

إن الدولة العربية القائمة أصبحت، مع الأسف الشديد في وضع لأشغل لها فيه إلا الدفاع عن نفسها.. فهي متهمه: متهمه سياسيا لافتقارها الشرعية الديمقراطية إضافة إلى افتقارها الشرعية الثورية التي كانت تستند إليها أنظمة معينة من قبل... كما أنها تفقد أي مشروع يمكن أن يستقطب اهتمامات الناس بطموحاتهم ويؤجل مطالبهم، فالدولة العربية أينما اتجهت... حتى لو كانت غنية – متهمه. وبالتالي أصبح مهم، كل منها، أن تدافع عن نفسها. وفي الدول التي يسود فيها التطرف والعنف تدافع الدولة عن نفسها بتطرف مضاد وعنف مضاد.. وهذا الموقف، في الحالة، لا تبشر بانفتاح أية أفاق واضحة، لأن التطرف والعنف لا يولدان إلا التطرف والعنف، وحتى الاقطار التي لا يمارس فيها هذا النوع من التطرف أو العنف بشكل صريح وعلني، نجد بها لا تحترم ماضيها.

إن، نحن في حاضر صعب، حاضرتنا صعب في الداخل وهو كذلك صعب بالنظر إلى ما يحيط بنا من الخارج، خصوصا ونحن نواجه قطبا إمبرياليا واحدا، لا منافس له، نحتمي به،

أو نصالقه، أو نتحالف معه، أو نستغل تناقضاته مع الآخر. هذا القطب الإمبريالي، خلال العدوان على العراق، ظهر مستعدا لأن يقوم بجميع أنواع التدمير في سبيل حماية مصالحه، أو من أجل الأرباح بوجوده حاكما مطلقا..

هذه الوضعية كما ترى تجعل السواق العربي والفكر العربي أمام تحديات لا يستطيع أن يتجاوزها.

✱ وهل يعني هذا أن القضايا المطروحة علينا اليوم – والتي قد تبقى هي نفسها التي تطرح علينا غدا – أكبر وأخطر مما كان مطروحا علينا بالأمس؟

– بكل تأكيد.. بكل تأكيد هي أكبر وأخطر. فبالأسس كنا نواجه إستعمارا مباشرا، وكان بالإمكان مقاومته وإخراجه بشكل ما.. لأن مقاومة الاستعمار كانت تندرج في إطار حركة تحرر عالية، وفي ارتباط مع التيار الاشتراكي المعادي للاستعمار والمنافس للرأسمالية هذا من جهة... ومن جهة أخرى: كان الخلاف في المرحلة الاستعمارية، محدودا جدا، لم يكن هناك فريق، أو فرقا يطالبون ببقاء الاستعمار. أكثر من هذا، عندما استرجعت بعض الدول العربية استقلالها كانت المشكلات أهون.. كان عدد السكان أقل.. كانت المشكلات بالنسبة لمصر مثلا، أهون من مشكلاتها المالية.. وكان إقتصادها أمثل.. وكانت تمول حركات التحرر العربية في الشرق والغرب.

✱ وكانت أيضا تشكل مركزا فكريا وثقافيا له ثقله وتأثيره العربي الشامل..

– كانت تشكل مركزا فكريا وقوة مادية، أما اليوم فهي أضعف دولة عربية، وأكثرها مشكلات، ولا يستطيع الإنسان أن يتنبأ بأي شيء بالنسبة لمصر المستقبل..

أقول هذا، أيضا، بالنسبة لسوريا: كان سكانها أربعة ملايين وكانت بمثابة «أثينا» أما اليوم فهي شيء آخر..

أما بالنسبة للمغرب، فقد كان استقلال المغرب يعني طريقا مباشرا نحو وحدة شمال إفريقيا، فإذا هو اليوم يعيش النزاعات ما بين أقطاره، وقد استولت واستمرت وهددت باندلاع الحرب بين هذه الاقطار.

✱ وهذا يعيدنا إلى ما جرى من عمل منظم على هدم المراكز الثقافية العربية، الحقيقية والفعلية، وتعويضها، أو طرد «بديل» لها مراكز هشة، ورضوخ لا تملك من مقومات الوجود والتأثير شيئا يذكر.. بحيث يسهل إغترافها – إن لم تكن معدة، أساسا، لترميز عملية الإغتراف وتعمير ما يعمل الغرب الاستعماري على تمريره إلى مجتمعاتنا من خلالها بسهولة ويسر.

– من المؤكد أن الغرب الذي لا شغل له إلا ضمان مصالحه، ليس من مصلحته قيام دولة عربية قوية مهما كانت، وفي أية نقطة كانت، فقيام دولة عربية قوية معنا: قيام كيان

عربي يستقطب النضال ويقوده. النضال ضد من؟ ضد من يستغلنا، ولا يحترم مصالحنا، ولا يتعامل معنا على أساس توازن المصالح.

إن مبدئياً، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن الغرب ضد قيام دولة عربية قوية، يجب أن نعي هذه الحقيقة. فإذا كنا نريد/ ونعمل على بناء دولة تكون قوية يجب أن نلتزم جميع السبل التي تمكننا من الانفلات من قبضة هذا الغرب الاستعماري.

لم يعد بالإمكان مهاجمة الامبريالية من الخارج. في السابق كنا نواجه الامبريالية ببقاء الحجر عليها من الخارج (من فيتنام، أو أنجولا، أو من إثيوبيا، أو كوبا.. أو من الوطن العربي). أما اليوم فقد أصبحت الامبريالية غطاء يحتوينا جميعاً شيئاً أم أينا، ولذلك فإن العمل ضدها يجب أن يكون من داخلها.

#### \* كيف وباي الوسائل؟

— سبق لي أن قلت، في مناسبة من المناسبات، أن العالم اليوم أشبه بمصنع كبير على رأسه الغرب وأمريكا، ونحن في مركزه، وهناك طريقان لأخذ الحقوق من هذا المصنع الرأسمالي:

— إما بانتهاج طريق الثورة الذي يوقف العمل، ويهجم على المصنع من أجل السيطرة عليه..

— أو بإلحاقهم بعمل نقابي داخل المصنع — بتحقيق نوع من التضامن بين العمال نوع من الأضراب.. نوع من المطالب — أي أن المعركة تسير في جداول وعبر قنوات لا تؤدي إلى أي نوع من الاصطدام. والغرب الرأسمالي، بطبيعته يستجيب لمثل هذه الضغوط لأنه يحسب حساب الربح والخسارة. فإذا ما أخذنا بهذا التشبيه يمكن القول: أن العالم اليوم أشبه ما يكون بمصنع. الرأسمالي فيه هي الشركات الرأسمالية العالمية (متعددة الجنسيات) والشركات الأمريكية، والمالكون هم الحكومات الغربية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية. أما العمال في هذا المصنع فهم نحن، شعوب الجنوب، بدولنا وشعوبنا. فإذا ما تحقق نوع من التضامن بين دول الجنوب وشعوبه كالتضامن الذي يتحقق بين النقابات.. وإذا ما عرفنا كيف نستغل التناقضات الموجودة بين دول الشمال نفسه، ونسلك مسلكاً ذكياً على المستوى السياسي فاستطعن أن نحقق التوازن بين المصالح — بالحد من مصالح الغرب وعدم تمكنها من الاستئثار — نستطيع المحافظة على وجودنا، ونضمن نميتها. أما إذا أردنا أن نواجهه بالأسلوب القديم، فإن النتيجة ستكون ضدنا.

بطبيعة الحال، لا يعني هذا أن التاريخ باق في شكله هذا أو على صورته. فمن الممكن أن تنشأ في غد تناقضات بين

الشمال نفسه.. ومن الممكن أن تبدل لنا مداخل أو مخارج أخرى للعمل. ولكن، في جميع الحالات، نحن أمام حاضر ثقيل لا بد من التعامل معه بأكثر ما يمكن من التضامن والذكاء السياسي.

\* وهنا يأتي دور الثقافة على ما أرى باعتبارها تمثل بعداً استراتيجياً في عملية الصراع هذه بين الجنوب والشمال.

— نعم، لأن الثقافة أصبحت الآن من جملة الوسائل التي تتحقق بها السيطرة — أو ما نسميه بـ «الغزو الثقافي» — فالوسائل السمعية البصرية تغزو الأنواق، والسلوك، ويجري العمل بها / من خلالها على تكيف حياة الفرد من أجل أن يصبح مستهلكاً لنوع من السلع لنوع من القيم، وتالياً لنماذج معينة — هي هذه القيم، والسلع، والنماذج الغربية التي يقدم تكريسها المصالح الاقتصادية للغرب، ويحقق السيطرة الاقتصادية والسياسية. فمن يتبع غره في مجالات القيم، والاستهلاك، والنموذج هو، بطبيعة الحال، تابع له، اقتصادياً وسياسياً. وقد أصبحت الثقافة اليوم مدخلاً لهذه النتيجة.

\* إذن، دور الثقافة هذا دور أساسي..

— الآن وبعد أن انسحبت الكتلة الشرقية من واقع الصراع لم يعد هناك صراع أيديولوجي، على الصعيد العالمي، بين معسكرين. الصراع الثقافي وهذه هو الذي يقوم اليوم مقام الصراع الأيديولوجي بين نموذجين لا مشروعين: للنموذج الرأسمالي، والنموذج الاشتراكي، ويمتد هذا الصراع، ويمتد — وهو صراع يتم داخل كل ثقافة.

أما الصراع الأيديولوجي من أجل نماذج للمستقبل.. من أجل مشروعات للمستقبل، فقد انسحب بأبعاده هذه، وأصبح الصراع الآن من أجل من يمثل الواقع.. من يستقطب الواقع — وهو «الطرف الواحد» الآن. لذلك فإن الجانب الثقافي أساسي هنا.

\* يكون من المفيد أن نحدد طبيعة الثقافة بما ينبغي أن يكون لها من مستقرات موضوعية في صراع كهذا..

— مادامت قد قلنا بأن هذا الصراع الثقافي يستهدف القيم والسلوك والعادات — عادات الحياة وعادات الاستهلاك — فيجب أن نأخذ الثقافة، هنا، معناها العام — أي بما فيها «الثقافة العالية»، من معارف، وعلوم ونظريات وآراء وإبداعات.. و«الثقافة الشعبية» بما هي سلوك فردي وجماعي، في مستوى القيم الجماعية، وكل ما يشكل هوية جماعة من الجماعات.

«النخبة العالية» صاحبة الثقافة العالية، مستهدفة لأنها هي «التي تقود المجتمع والسلوك العام للجماعة هو المستهدف

أيضا.. لأن المطلوب هو أن تكون خاضعة، وطليعة ومزهوة  
بهذه «النماذج» التي تكرس عن طريق الإعلان.

إن، الثقافة هنا يجب أن تؤخذ بمعناها العام.. ويجب،  
بالخصوص، أن تؤخذ باعتبارها المقوم الرئيسي للهوية  
الوطنية والقومية.. فاستهدف هنا هو الهوية الوطنية  
والخصوصية الثقافية - التي هي معدن الأمة.

❖ ولكن .. ما مقومات هذه الثقافة التي يمكن أن تأخذ مثل  
هذا الدور في عملية الصراع هذه؟

- إذا أخذنا بمفهوم «الثقافة القومية» فيجب أن نميز بين المعنى  
الذي كنا نعطيه لهذه الثقافة قبل هذه المرحلة - في  
الخصنيات والستينات تحديدا - والمعنى الذي نعطيه لها  
الآن . ففي الستينات والستينات كانت الثقافة القومية  
تعني الثقافة التي تخدم الوحدة وتعمل من أجلها (أي ثقافة  
الوحدة). أما اليوم فالثقافة القومية هي الثقافة التي تواجه  
«الأخر» الذي يهدد الجميع، قوميين وغير قوميين،  
إسلاميين وغير إسلاميين.. اشتراكيين وغير اشتراكيين.  
قطريين وغير قطريين.

«الثقافة القومية» يجب أن يتسع معناها ليشمل لا الوحدة  
والمعمل من أجل الوحدة فقط، بل الأمة كلها: بتاريخها  
بأماها.. بواقعها. ولذلك فإن الحالة اليوم تدعو إلى «كتلة  
تاريخية».. ولي هذا الإعلان فإن الثقافة المطلوبة هي الثقافة  
التي تستطيع أن تجعل جميع الأطراف تتنظم حول قضايا  
مشتركة أي: الثقافة التي توحد، ولا تفرق أما الاختلافات  
والمشارب الأيديولوجية فيجب أن تؤجل.

❖ وهل نتنظم في هذه الذي نراه وتدعو إليه الدعوة التي  
قال بها بعض المنقذين العرب في السنوات الأخيرة، إلى  
«ثقافة عربية جديدة»؟

- الجديد جديد بالنسبة لمرحلته. ففي كل مرحلة يحق لنا أن  
نطالب بالجديد. ولكن، لا يكون هناك جديد حقيقة إلا إذا  
استفاد القديم كل إمكانياته ومبررات استمراره والدعوة إلى  
«ثقافة عربية جديدة» تبقى دعوة مشروعة دائما. لكنها  
تبقى دعوة غير مؤهلة ما لم تعزز نفسها بنوع من التحليل  
للواقع، بنوع من المخروص المستقبلي الواضح الذي يمكن أن  
يستقطب الاهتمامات، والناس ويوحد النظرة والاتجاه.

لكن ... ماذا نعني بالجديد هنا هل الجديد هو أن تكون هذه  
الثقافة مرتبطة بالعصر فقط؟ إن الجدة مرتبطة باللمحة ولا  
معنى لها ما لم تكن نابعة من تحليل الواقع، ومرتبطة بأفاق  
مستقبلية. أما الارتباط بشعارات الجدة - خصوصا في واقع  
كواقعنا يحتم علينا النظر إلى ما يجب أن يتجزئ على جميع

الجهات، فلا يفتح شيئا إن الجدة يجب أن ترتبط بأشياء  
ملموسة، وتستجيب لها لا الجدة الشكلية فقط.

❖ هنا، بالذات، يمكن أن نبصر الفجوة بين ثقافتنا  
والعصر.. بين هذه الثقافة ومتطلبات مواجهة «الأخر» -  
ثقافيا - بكل ما يسود العصر وحالة الصراع فيه من  
متغيرات وتطورات دائمة.

- هناك، في الحقيقة فجوات بالنسبة للعصر الحاضر وما  
تحدثنا عنه من نزوع نحو الهوية الثقافية، وانسحاب  
الصراع الأيديولوجي لحساب الصراع الثقافي - وهو ما  
يدفعنا إلى أن نرى في واقعنا فجوتين، لا فجوة واحدة:  
- فهناك الجماعات الشعبية، أو الثقافة القروية المرتبطة  
بالمجتمع القروي..

- وهناك ثقافة «النخبة العصرية»..

فهناك فجوة ما بين «النخبة العصرية» و «النخبة التقليدية»..  
وهناك فجوة ما بين هذه النخبة العصرية نفسها وبين  
«النماذج» التي تتقفيها، أو تقلدها، أو تنسج على منوالها.  
وأنا أرى أن الخطر اليوم، الذي يهدد وحدة ثقافتنا، هو  
«الفجوة الأولى» التي تقوم ما بين «الثقافة البادية» و«ثقافة  
المدنية» . أي بين «ثقافة النخبة التقليدية» و«ثقافة النخبة  
العصرية». هذه الفجوة هي الخطرة لأن الثقافة الغربية  
وغزوها، أو هجومها وتدخلها، واقتباسنا لها، أو ارتباطنا  
بها، هو من شأن «النخبة العصرية». والنتيجة هي رد  
الفعل الذي سيكون من النخبة الأخرى، وهو: رجوع أكبر  
إلى الوراء. وما دامت هذه «الثقافات الغربية» ذات منحنى  
عدواني امبريالي، فإن كل من يخضع لها متهم بالخضوع  
للاختراق، أو بتكريس ثقافة الاختراق.

هذه «الفجوة» نعلمنا تعاني منها في مستوى الصراع أو  
التقاسم الثقافي فهناك حرب أهلية ثقافية وإرهاب فكري، لذلك  
فإن «الفجوة الثقافية» ليست فقط بيننا وبين الغرب .. بل هي  
ربما بشكل أكبر أو أشد، بيننا وبين أنفسنا - وهذه هي  
الخطورة في الأمر، في الوقت الحاضر. وهو ما يعطي للثقافة  
اليوم أهمية أساسية، لأنه يستلزم تحقيق نوع من المصالحة  
على صعيد ثقافتنا ككل، بحيث نستطيع تجاوز هذه الحالة التي  
عبرنا عنها بـ «الحرب الأهلية» نستطيع، عندئذ أن نتعامل مع  
الغرب أخذًا ورفضًا. اقتباسًا ورفضًا.. الخ.

❖ تبدو لي من خلال هذا الذي نقول، وكأنك تضع أمام  
المنقصف العربي مهمات جديدة، وتقرح عليه مشروعا  
مغايرا للمشروع السابق..

- نعم ، فنحن الآن يجب أن نفكر في ضوء الواقع، نحن لا

نستطيع أن نفكر، أو نقدم مشروعاً للمستقبل بناءً على المعطيات التي عرضنا عليها في الخمسينات والستينات والسبعينات، وحتى في الثمانينات. اليوم، في التسعينات، هناك واقع جديد يظهر في الوطن العربي ككل.. هذا الواقع هو الذي يجب أن ننتقل منه عند التفكير بأي مشروع ثقافي مقبل وإلا سنكون كمن يفكر في فراغ.

■ ضمن هذا الواقع الذي قدمت تصوراتك عنه على النحو الذي قدمت، وطرحته مشروعك فيه: ما السؤال الذي يسكنك اليوم، وتطرحه على نفسك والواقع معاً؟

- هي نفسها المشكلة التي تحدثنا فيها؟ قبل قليل، عندما طرحت مفهوم «الكتلة التاريخية» على الأقل: أن نقلص الفجوة التي تفصل بين طرفين في ثقافتنا لكي نتعامل، ككل، مع ثقافة الأخرى.. اعتقد أن الكتلة التاريخية مهمة تاريخياً وظيفياً. واستطيع القول: إن هذه الفكرة وجدت صدقاً في كل مكان. كما تحققت الاستجابة لها من أغلب المثقفين العرب، وبطبيعة الحال، فعندما تظهر فكرة كهذه وتصبح موضوع إهتمام وموضوع مناقشة معنى ذلك أن هناك حاجة فعلية إلى تجارب وضعية تقترح هذه الفكرة مجازاتها..

اعتقد أن علينا كمثقفين أن نعمل من أجل هذه الفكرة.. من أجل تحقيق الكتلة التاريخية: يتجاوز الانشطار الذي يتهددنا ثقافياً وسياسياً وحضارياً وإلا فلا مخرج لنا.

■ ودعوتك إلى الإهتمام بالجانب الثقافي من حياة المجتمع: أين تقع هذه الدعوة من الحالة التي نعيشها اليوم في ظل هذا الظرف العالمي الجديد الذي يضع أمامنا مسارات جديدة ويطرح علينا توجهات جديدة؟

- اعتقد أن الوضع العالمي اليوم الذي يطرح علينا تصورات جديدة، وحالات مغايرة لما كان (على مستوى السياسة والاقتصاد) هو الذي يجعلنا نقول بإعطاء الأولوية للثقافي على السياسي.. من قبل في مرحلة الاستعمار، كانت الأولوية للسياسة على الثقافي، وفي مرحلة ما بعد الاستعمار كانت الثقافة هي الثانية. وكان الفضل السياسي من أجل أهداف سياسية يحتل المقدمة. الآن المهد هو الكيان الثقافي الذي أصبح يشد إليه مختلف جوانب حياتنا. لذلك أرى أنه لا بد من إعطاء الأولوية للثقافي على السياسي. وليس معنى هذا إلغاء السياسي، وإنما معناه أن نحرر الثقافة من السياسة - لا نجعل الثقافة خاضعة للاعتبارات السياسية، بل يجب أن يكون لها كيانها وحريتها ومسوغ وجودها عندما تصبح الثقافة قضية العصر - وهي قضية العصر فعلاً.

■ كذلك بهذا تقترح منطلقات جديدة للثقافة والعمل الثقافي

العربي مواجهة العديد من الحالات المستجدة في واقعنا من جانب وفيما يحيط بنا من واقع دولي وإنساني من جانب آخر.

- المنطلقات هي هي نفسها أي أن منطلقاتنا المتوارثة لا يمكن أن تتغير ما لم نحققها فهناك منطلق إكتساب أكثر ما يمكن من الاستقلال السياسي والاقتصادي والتحرر من التبعية وليس هناك من تفكير في الواقع العربي إلا وهو منشط إلى مشكل التنمية ومشكل الاقتصاد العربي.. فهذه المشكلات تتطلب لا نقول عملاً جذوياً وإنما مشاركة عربية. إذن منطلقاً تلتقي هي هي، لكنها تتوجه الآن بفعل التحديات، إلى أدوار أخرى، وفي توجهات أخرى.

المنطلق الأساسي هو المنطلق الديمقراطي الذي يبقى دائماً عقدة ما يمكن أن يحدث.. إذ لا يمكن أن يتحقق ما نصبو إليه ما لم يكن هناك هامش وأوسع من الحرية: حرية التعبير، وغيرها من الحريات التي لا تتحقق إلا في وجود نظام حكم بطريقة ديمقراطية، هذه منطلقات وأهداف دائمة وهي تطرح نفسها اليوم بشكل أكبر من أي وقت مضى.

■ وتطرح نفسها عليك مفكراً، وفي مجالات العمل الثقافي والفكري.

- هذا مجال آخر، كلنا يحمل الهم نفسه وكلنا يعبر من هذا الهم بطريقة أو بأخرى.

■ ضمن هذا التصور الذي قدمت عما نعيش وبه نفكر هل نحن اليوم، أمة في مازق أم في مخاض؟

- الفرق بين «المازق» و«المخاض» دقيق جداً. هو مخاض، لكنه سيد كائنات حياً معاً أم ميتاً؟ هذا شيء آخر. نحن في مازق المخاض.

أنا شخصياً متفائل، متفائل لأن وضعنا العربي ليس مهدداً بالتلاشي المطلق كما هو وضع إفريقيا مثلاً - المهددة بالانحلال قياساً إلى ما كانت عليه. نحن نخطف فنحن لدينا تراث، وما يزال عندنا طموح.. لدينا الوعي بشريته وجودنا التاريخي وبشريته أعمالنا، وبأهمية دورنا في الخريطة العالمية الحاضرة: وضعنا استراتيجياً، موارد خاماً، وغيرها. إلا أن هذه الحركة التي نعيشها، وهذه التمزقات إنما هي، في الحقيقة، دليل حيوية، وعامل رفض، وإن كان - كما يبدو - رفضاً سلبياً إلا أنه ليس إستسلاماً، فالصعب هو الاستسلام، يجب التحول إلى العقلانية وهذا ما نعمل له.

■ وهنا يأتي دور الثقافة..

- وهذا هو المقصود.. لأن تحويل هذا الرفض السلبي إلى رفض إيجابي هو، أساساً، من مهمة المثقفين والدور الأهم فيه للثقافة.

\*\*\*

## عزالدين المدني

أنا فخبوي ونخبة النخبة ولكن في سبيل جميع الناس!

الرواية ... لاشيء!

عبدالله خليفة \*

ثم هناك التمكن، حيث إنني متعدد الاختصاصات في الكتابة. فقد عملت تدريبات في كتابة السيناريو في فرنسا. أعرف جل الأدب الفرنسي وجل الأدب العربي، ومعنى ذلك إنني متمرس في القصة القصيرة والرواية، وعندي فيهما ما أقول .. كثيرا كثيرا كثيرا! فيما يتعلق أولا بالشكل، الذي هو القضية المركزية في مسألة المقولات الجمالية. وقد كتبت في هذا وانتهى ذلك في أعقاب الستينات وأعقاب السبعينات، بجمع مقالاتي في عنوان عريض هو «التجريب» وقد صدر هذا الكتاب سنة ١٩٧٢ في تونس، ثم طبع أيضا في مصر بالأسكندرية إبان انتظام المهرجان المسرحي التجريبي.

● لقد قرأت لك قصصا لا تكسر كامل الشكل إلى درجة اعتماد تيار الوعي الواسع .. وكأنها سيرالية؟

— لا، بالعكس، أنا اتجه إلى الكتابة الواعية القوية، وكل قصة فيها وعي تام. لا بالعكس أنا من الجماعة التي تتحول بالحواليات، والمحككات فأنا أصبر على العمل الأدبي لشهور وسنوات، إلى يومنا هذا أصبر عليه صبرا كبيرا. أنا لذي طريقة في الكتابة هي الكتابة العربية الحديثة.. في المشرق ربما كان الناس لا يعرفونني كثيرا، ولا توجد فيه دراسة معمقة عني لكن في السوربون وتونس قدمت دراسات عديدة عني خاصة حول المسرح. أما القصص فلم تدرس دراسة معمقة، حتى يكتشفوا اتجاهاتي الأسلوبية والفنية.

لقد نشرت «حكايات هذا الزمان» وهي من عيون المعاصرة، وهي سلسلة أدبية تونسية، وقد انتشرت انتشارا كبيرا جدا. كتابتي واعية جدا، وليست كتابات ذات فوضى، إنني أعرف ماذا سأكتب وأصبر على الكتابة صبرا شديدا جدا.

أردت أن أقول، وأعود إلى السؤال الأول، انني حين لم أجد

عزالدين المدني المبدع والمسرحي التونسي أحد رجالات الخلق الدرامي المثير في المغرب العربي والوطن العربي، من أعمدة النهضة الأدبية والإبداعية الحديثة، مفكر الإشارة الجسورة وهن الأعمدة التقليدية وحفر الدروب الجديدة في تيار الزمن المغاير.

كان من المسرحيين العرب الحاضرين في المهرجان المسرحي الخليجي الرابع الذي أقيم في البحرين مؤخرا. وكان معه هذا الحوار:

● كان اشتغالك بالمسرح شيئا مركزيا في حياتك الإبداعية فلماذا .. وكيف صار ذلك؟

— أنا من المؤلفين الذين كتبوا القصة القصيرة والرواية أولا، ثم كتبوا المسرحية بعدئذ وذلك في تونس بطبيعة الحال. ولكن في الحقيقة أنني بدأت التجارب الكتابية قبل القصة والرواية، ولكن هذا النتائج كان في فترة المراهقة، وحينئذ لم أكن مكتملا بعد.

الكتابة المسرحية الأولى كانت «ثورة صاحب المصار».. لماذا انعطفت إلى ذلك وبدأت به حقا؟ لأنني رأيت أن كتابة القصة وخاصة القصة التي كتبها وقتذاك وهي القصة التجريبية بطريقتي الخاصة وأسلوبها الخاص، لا يتجاوب معها الجمهور. هناك فقدان للجمهور!

وفي هذه الأثناء كنت صحفيا، رئيس تحرير في تونس، ولا أرى لهذه القصص إلا أصداء عند الأصدقاء والزملاء، والذين يكتبون فقط، والأدباء بصفة عامة. أما الجمهور فهو يعرفني من خلال التلفزيون، عندما أمر بالشاشة الصغيرة. إنما المصدى فمفقود.

إقاص وصحفي من البحرين

لكتابتي القصصية صدى، وفي مساء أول عرض مسرحي لي، وكنت جالساً بين الجمهور، وبألتي أحد الأصدقاء لماذا تركت القصة وكتبت المسرح؟ قلت: انظر الى الظروف. ظفروني أنا وظروف الحياة. كيف صارت. لذا ينبغي أن أكون كاتباً مسرحياً. الانطلاقة كانت سنة ٦٧ وبحثت أكتب للمسرح الى يومنا هذا بدون توقف.

أنتجت الكثير من المسرحيات لكن واحدة تستغرق سنوات من الكتابة. وواحدة أخرى تستغرق ثمانية سنوات من الكتابة.

#### ● ما هي الهواجس الأساسية في هذه المسرحيات؟

- الموضوعات كثيرة. لكن الموضوع الرئيسي هو قضية الحكم عندنا. قضية المثقفين، قضية الزاهن في المجتمعات العربية. الذين يشربون ما هو مضمونهم. هل هو مضمون ثوري؟ ثم كيف ينصرفون الى التمرد وبغير ذلك من الأشياء التي تهم الإنسان.

مؤلفاتي «ثورة صاحب الحمار»، «ديوان ثورة الزنج»، «رحلة العلاج»، «التربيع والتشوير»، «تغازي فاطمية»، «سلطان الحسن القصي» وأخيراً «كتاب النساء» وانتهيت من كتاب «الله ينصر سيدنا» حول دولة القانون والمؤسسات وقضية العدل والانصاف وحقوق الإنسان وحقوق المرأة الى غير ذلك من الحقوق الضائعة للمغرب لي يومنا هذا.

#### ● كيف يستطيع المسرح أن يحرض ويمهد للتغيير لهذه البنية العربية الشائنة المختلفة؟

- دائماً وأبداً الكتابة الحديثة في أي قطر من الأقطار هي كتابة نقدية في الأساس، يمكنها أن تقدم البديل، ويمكنها ألا تقدمه. لكن هي من مهمتها، ووظيفتها، أنها النقد، أنها تنسجيه بالنقد. هناك من الكتاب من يكتبي بذلك، وهناك من يقدم البديل. لكن غالباً البديل يكون صعباً. وهذا النقد هو وجهة نظر الكاتب والمخرج.

#### ● لماذا تتجه الى التراث بشكل خاص، انه بؤرة مركزية في عالمك وتشكيلك المسرحي؟

- هو قضية كبيرة. أنا شاهدت إن المسرح لا يعا به ويستهان به كثيراً في الوطن العربي، من حيث هو أفران فكري، من حيث هو وجهة نظر ومعرفية. شاهدت وقرأت مسرحيات بسيطة جداً؛ بساطة، سذاجة، مستوى منقطع، مستوى متدهور، مستوى ليس من هو الكاتب القوي الذي يعبر عن فكرة، قليلة هي المسرحيات الجيدة العميقة البعيدة، التي تمتلك إبداعاً، إنما هي مجرد لوحات اجتماعية وتاريخية، لا أكثر ولا أقل، لا يوجد فيها مغزى أخلاقي.

هذا هو الذي أعرفه. يمكن أن أكون رد فعل على هذا. فالمسرح ينبغي أن يكون عميقاً، ذا بياض كبير جداً، بياض فكري وفني قوي، ليس مجرد تزجية الوقت. هذا كلام فارغ لا أهتم به.

#### ● أعب التراث تريد أن تجسد رؤيتك الإبداعية؟

- أنا كاتب، والكاتب يعني ذلك، ويمتاز الكاتب في المجتمع بأن لهم حافظات ثقافية حضارية، ويعملون في إطار الذاكرة الجماعية، بطبيعة الحال عبر الاستناد الى التراث، وليس التاريخ فقط. التراث أكثر من التاريخ. إنه الحضارة. هناك تراكم لتجارب، وإقتباس من القصيدة القديمة. سواء كانت الفسفية أم المتمد عليها، بطبيعة الحال ارتكز على التراث، لأن المسرح العربي لا قاعدة له، سواء كانت فكرية أو جمالية. هناك عدم، هناك نقل من ثقافة الى ثقافة، ومن حضارة الى حضارة، ومن رؤية الى رؤية لا توجد قواعد.

#### ● ألا تؤمن بوجود ظواهر عربية مسرحية؟

- نعم، لكن لا يوجد مسرح. ماذا عملت أنا؟.. أنا أردت أن أعرب هذا المسرح. كل جهودي منصبة على هذا الأمر. على مستوى العروض وعلى مستوى الشكل، على مستوى التركيب الدرامي للأشياء، في تركيب الشخصيات، في تركيب الحوار، في البعد، في القضايا المطروحة على جميع الأصعدة. يقال بأن الشكل للزخرف، ولكنه ليس للزخرف، بل هو شيء أساسي.

#### ● وتغييرك المسرحي يتجه لكسر الشكل الأوروبي؟

- تركه وأخذ منه أشياء وتركه الجوانب الأخرى.

#### ● هل تعتبر الشكل الأوروبي متعاليًا؟..

- هو أشكال كثيرة.. أيها.

#### ● الشكل الإغريقي - الإيطالي وامتداده..؟

- عندما قرأنا المسرح قلنا إن ثمة مسرحاً واحداً هو المسرح الأوروبي، حسب التعليم الذي تلقيناه، ثم حققتنا في معارفنا ووجدنا أن الأصل هو المسرح اليوناني، ثم التفتنا الى اليمين فوجدنا المسرح الياباني، وقديمه المسرح الصيني، وهناك أيضاً ظواهر مسرحية تشبه المسرح، إذن أدخلنا المسرح الأوروبي في نسبية، صار نسبياً إلينا، فلماذا الحرب لا يخلقون أشكالاً مسرحية. لماذا؟ هل هو عجز؟ إن من يتصدى للكتابة ينبغي أن يكون عارفاً بالكثير من القواعد والمقولات اللغوية.

#### ● كيف السبيل الى الخروج من تخبوية المسارح الطبيعية والتجريبية العربية؟

- أنا تخبوي. أنا نخبة النخبة. وأنا متعصب للنخبة ولكن في سبيل الجميع، في سبيل الناس. أي يجب أن توسع دائرة النخبة لتشمل الناس معك. لا أن تعطيهم أشياء تافهة. أنا رأيت الأشياء التافهة ويقولون أنها جاءت نزولاً عند رغبة الجماهير! والجماهير تحب هذا.. أنا تخبوي ونخبة النخبة، أنا زبدة الزبدة. عندما أعطيه نصاً أنا خدمته بعرق الجبين وأكثر من عرق الجبين، خدمته بإخلاص وصدق، ليس في سبيل المال أو في سبيل أشياء أخرى، في سبيل المصلحة، في

سبيل الفن، في سبيل الشعب، حتى تعطي إيراداً تخريبياً لكافة الناس.

● وهل استطاع هذا المسرح «المدني» أن يكون له جمهوراً واسعاً؟

— ثمة جمهور ولكن ليس واسعاً. ثمة جمهور وثمة من يستمع إلى هذا الخطيب المسرحي، وبدليل أن المشاهد المسرحية وجامعات كليات الآداب تهتم كثيراً بهذه المسرحيات اهتماماً شديداً، وبدليل أن الأجانب مهتمون كثيراً بهذه الأعمال، وبالميلون أن نتعاون معهم. قممت مثلاً بترجمة «نساء طروادة» مسرحية يوربندوس، المسرحي اليوناني القديم، وقدمتها باللغة العربية في قلب باريس، سنة ١٩٩٤، وقدمتها أيضاً في مدينة «سانتيتيان» الفرنسية باللغة العربية أيضاً. كان العرض رائعاً جداً، حتى إن الفرنسيين اكتشفوا اللغة العربية من خلال هذه المسرحية اليونانية القديمة المترجمة إلى اللغة العربية. لكنها لغة عربية حديثة، ليست اللغة الفصحى وليست اللهجة الدارجة، وليست اللغة الثالثة لتوفيق الحكيم أنها مفهومة وقوية ومتينة تغرب اللفظة وترجع إليك، ليست اللغة الثالثة ولغة الشرثرة الفارغة أنها من نوع السهل الممتنع إذا أردنا تشبيهها.

● أنها اللغة الجميلة الفنية الأدبية؟

— أنا لا أحب الأدب!

● لماذا؟

— فاته الزمن.

— من أي جانب؟

— الكتابة وليس الأدب. أي القصة والرواية، وأحسن الأجناس المسرحية، غدت الرواية سهلة، صارت الآن، عند العرب صارت الرواية في يومنا هذا سهلة، نُشر فيها ما نريد، بدون حق ولا إلتقان.

● كيف، كيف، سأراك في روايات حنانياً ونجيب محفوظ وجديد حيدر الخ...؟

— لا تحرجني. لا أريد أن أتكلّم عن الأسماء. أنا أقول بصفة عامة، من يتصدى للحدث ينبغي أن يتصدى للكتابة المسرحية. هناك تحدٍ يلزمك بأن تنتج في الكتابة المسرحية، قد تكون في الرواية والقصة ناجحاً، لا أقول ضد ذلك، ولكن يجب أن تكون ناجحاً مع الجمهور.

الكتابة مواجهة. في يومنا هذا، الأدباء يقصون الكتابة المسرحية، ولا يطرّحون القضايا الأساسية في الكتابة لتكوينهم الأدبي المفضاض.

الرواية لا شيء!

● ما هي هذه القضايا الأساسية؟

— أولاً مواجهة الجمهور. الكتابة لا تصبح كتابة حقاً إلا إذا واجهت الجمهور، واجهت الجمهور بعنف، هناك عنف، إن

الجمهور حاضر فهل أنت حاضر مع الجمهور. هل لك الزاد، هل لك إيراد، هل لك إضافة، ماذا تقول؟ ماذا تحكي؟ بلا كلام فارغ...! في ساعة ونصف ماذا ستقول؟ تقول كل شيء في ساعة ونصف.

● وبعدئذٍ قد ينظفني الجمهور؟

— هناك جمهور أبدي في المسرح. لأن النص مطلوب، عبر الإخراج الثاني والثالث والرابع.

● ألا تتصافر كافة الأنواع الأدبية لتؤدّي رسالة مشتركة؟

— لكن الوضع الراهن للكتابة العربية في يومنا هذا، التي يمين عليها الأدباء، ليس وضعاً جيداً. فهناك إقصاء، يفضلون الرواية على المسرحية، وهذا غلط! لأن أقوى الكتابات، وأقوالها بكل نزاهة، هي الكتابات المسرحية.

● وفي الدول العربية التي تهيم عليها الدكتاتورية وتمنع نمو المسرح ماذا يفعل الأدباء؟

— أية دكتاتورية؟

● الدكتاتورية التي تقتل الظواهر الجماعية والمسرح..؟

— في جميع الدول العربية ثمة مساحات موجودة، وفرق تختلف إلتقان ومهنة وحرفية لكنها موجودة من المحيط إلى الخليج.

● وتسيطر عليها جميع أنواع الرقابات؟

— سياسية، مالية، تخريبية إلى غير ذلك مثل عدم توزيع المسرحيات والكتب المسرحية وعدم ملازمة الأشياء للمسرح إلى غير ذلك، الرقابة ليست واحدة وحيدة وإنما هي مجموعة من الرقابات. هذا شيء معروف، لكنني أريد أن أقول إن الكتابة الحديثة هي دائماً، وأبداً مواجهة مع الجمهور لأن هذا هو شكلها الشاغل أما الرواية.. خذ الرواية في أوروبا مثلاً كنموذج، أو ما يجب ألا ننسج عليه، أو الرواية العربية القديمة التي كان العرب يقرأونها ويقتنون الكتاب ويقرأونه. أوقات الناس الآن مشغولة بالتلفزيون والعمل والمسؤوليات والحياة اليومية بكل ما فيها، يمكن للرواية أن تكون ذات وقع تجويز الشكل وتكون رواية جيدة وتسدل نفسية القارئ، العربي بصفة جيدة جداً، لكن هذا ما لا أراه، هناك القليل القليل النادر.

● نلاحظ هذا أيضاً في المسرح، حيث التخريبية الشديدة والاهتمام بالمبالغ فيه بالسينوغرافيا...؟

— هذا لأن المخرجين هم الذين يهتمون على خشبة المسرح، هذا شيء معقول فطرة تربية أئمة فقط. أنا أطلعها بنظرة نسبية، أنا أبحت عن الروايات الجيدة في هذا العالم، شيء قليل ونادر.

● وهل تجد في المسرح الكثير؟

— قلت لك أنني لا أجد في المسرح الكثير أيضاً، قلت الكتاب يقصون من المسرح، الكتاب المسرحيون يقصون ويبهنون إقصاء شديداً جداً، انظر إلى مجل السنوات في اتحادات كتابنا العربية وإلى غير ذلك، ماذا ترى؟

أحرف كل ما أقوله. لا أستطيع أن أأن الخصه ولو في كلمات.  
هذه مسألة ذات صعوبة كبيرة.

المسألة بأهمية يمكن لا يطرح هكذا، ويمكن للمخرجين  
التأهين أن يجيبوا ويعطوا ويقولون لك: «مناظر عربية»،  
«زخارف» «ضغ سقاء» و«ملابس تاريخية»، هذا كلام  
فارغ. هذا موضوع بحث، هذا الموضوع فتحت به أنا دبراً في  
الفن العربي الحديث. من شق مثل هذه السروب في الفكر  
والفن العربي الحديث، من؟ قليلون جداً، وأنا منهم.  
منذ سنوات وسنوات وأنا في هذا الشغل. ولهذا هناك  
أطروحات قد قدمت حول هذا الموضوع.

#### ● كيف ترى التجديد الذي يحدث في مسرح المشرق العربي؟

— ليست لدي نظرة شاملة على المسارح المشرقية كلها، نتيجة  
لضخامة الرقعة الجغرافية. ثانياً للبعد المجهود، فهاذا إذا  
جئت المشرق مرة في السنة فهد شيء كثير وشيء متميز لعادة  
المحققين. ولهذا فأن اطلاعاً قليل ونسبي ولا أستطيع أن  
أقول حكماً. ورغم ذلك فآراء أشياء قليلة، في الحقيقة قليلة،  
ولكن جيدة. أرجو أن تتطور وتتنامى.

#### ● ما هي هذه الأشياء الجديدة التي رأيتها ورغبت أن تتنامى؟

— أنا رأيت القليل جداً. الحديث أنهم يكتبون موضوعات حديثة  
بمقولات غريبة. أنا أتكلم عن المقولات العربية. ثم اختلاف  
كانني أصبح في واد حينما أتكلم هكذا. لا يفهمي أحد. لماذا  
ولأجل لماذا تكتب بهذه الصورة ولماذا لا تكتب مثل بقية  
الناس؟ أنا لا تهمني هذه الدعوات. لأن الفن هو الأساس. هو  
الغاية. لا أجد غاية أخرى. مسألتني كيف «أقول الشيء، كيف  
أحكي الحكاية؟» أجيبك بسؤال «كيف أحكي لك حكاية؟  
كيف؟» وكيف تلخص جميع ما أنا بصدد لسنوات  
وسنوات.

#### ● هل أنت مستعمر في كتابتك القصصية؟

— أنا حينما تأخذني مسرحية، موضوع مسرحية والعمل عليها،  
تأخذ زمني كله. منذ الصباح حتى المساء اشتغل عليها.  
كتابة القصص في يومنا هذا قلت، وأريد أن أكتبها لكن لا أجد  
لها وقتاً.

#### ● كيف ترى المهرجان المسرحي الخليجي الرابع الذي حضرته إليه؟

— ليس لدي تعليق على العروض، لدي تعليق على المهرجان، هو  
إضافة جديدة للمهرجانات العربية الأخرى أولاً، وهو ميدان  
تعارف كبير جداً، وفرصة مناسبة لتبادل الآراء والأفكار  
ورابعاً هو مناسبة لا يمكن أن تعوض لرؤية آخر الانتاجات  
المشرقية التي لا أعرفها وأجهل مؤلفيها ومخرجيها  
واساليبهم.

\*\*\*

لا يبحثون قضايا الكتابة المسرحية والتأثير عبر المسرح.. وأنا بحثنا  
قليل نادر. إنما يتحدثون عن الأدب ويحجزون الأدب في الرواية  
والقصة القصيرة وفي أحيان أخرى عن «المقال، فقط»

● كيف يمكن أن يكون المسرح والكتابة المسرحية أساسية  
وكبيرة في الجزيرة العربية. وهناك محدودية لانشآت  
المسرح. ولهذا سبقت الأنواع الأخرى كالشعر والقصة في  
النمو الإبداعي. هناك ظروف مختلفة في الأقطار العربية.

— ثمة أوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية، صحيح.. ثمة  
ظروف وشرط لقيام مسرح ولقيام رواية ولقيام شعر  
ولقيام أي جنس من الأجناس الأدبية هذا شيء معروف.

يمكن ألا تتوافر شروط لقيام مسرح في بلد من البلدان،  
كنشوره الديمقراطية. هناك شروط وظروف معينة لقيام  
ديمقراطية في أي بلد من البلدان. والجنس الأدبي أيضاً بالمثل  
نحن لا نشذ عن ذلك بئنا.

#### ● ما رأيك في مسألة السينوغرافيا المطروحة بقوة في المسرح العربي اليوم؟

— هذا حديث المخرجين والمهتمين بالخشبة. أنا أقوى من  
الخشبة. أنا إنسان خالق، أنا أخلق الخشب والسينوغرافيا  
والديكور والموسيقى والكلمة.  
الكاتب هو المادة الأولى لكل الفيزيائي التالي.

السينوغرافيا هي قصة القصص بين الحرفيين على خشبة  
المسرح فقط إنها مشكلة الفنانين سواء كان مخرجاً أو  
مصمم الديكور والمناظر والدخول والخروج وغير ذلك..  
إنني لا اعتبرها قضيتي.

وقد تعاملت مع فنيين ومخرجين كثيرين، مثل النصف بن  
عياد وسمر الصقوري وغيرهما.  
أنا أكتب، ولكن العمل السذي يتجسد على الخشبة عمل  
للمخرج، وليس عملي أنا.

السينوغرافيا للفقير فقط.

#### ● هل اقترحوا مما أردت قوله؟

— بعض الاقتراب، بكل مخرج ورويته ولا أرى أن ثمة نواقص ولكن  
كل واحد وماذا يعطيك. هناك مخرج وفنيك ومخرج يفكر.

#### ● وهل تحسن أن نصوصك لم تستنفذ إبداعياً؟

— لا. لم تستنفذ. فانا أركز على قضايا أساسية لا تموت في حينها، ولا  
أكتب للظرفي والأني، والقضايا التي تموت في يومها، لا أثير القضايا  
الظرفية الآن. لا تهمني. إنها كلام فارغ. أنا تهمني أشياء أخرى،  
القضايا التي تهمني العصر. هناك بعد زمني في القضايا المطروحة. في  
مسرحية «الزنج» القضية المطروحة لم تحل، بينما مر على العمل  
المسرحي ربع قرن.

#### ● كيف ترى التجديد في شكل المسرح العربي وإضفاء سمات قومية عليه؟

— هذا موضوع كتاب، ولا أستطيع أن أعبر عنه. سوف



ريشارد هـوارـد

## ريتشارد هـوارـد

ترجمة وتقديم : عبدالله الحراصي

دراستين تقديميتين تناول فيهما الشعر الأمريكي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وإضافة إلى كونه شاعراً وناقداً فقد عرف هـوارد مترجماً حيث نشر له ما يربو على مئة عمل مترجم من الفرنسية من بينها أعمال روبي جسرليت ومذكرات الجنرال ديغول. وفاز هـوارد بالعديد من الجوائز الأدبية من بينها جائزة بوليتز التي منحت له عام ١٩٧٠م تقديراً لدبوانه «مواضيع بلا عنوان» الذي صدر عام ١٩٦٩م

أبصر الشاعر الأمريكي ريتشارد هـوارد ضوء ولادته في كليفلاند بولاية أوهايو الأمريكية عام ١٩٢٩م، وتلقى تعليمه في جامعة كولومبيا الأمريكية وجامعة السوربون الشهيرة بباريس. وقد قضى هـوارد جزءاً من حياته خارج أمريكا، غير أن حياة الغربة هذه لم ترق له حيث عاد إلى أمريكا واستقر به المقام في مدينة نيويورك حيث يعيش الآن. وأصدر مجموعته الشعرية الأولى عام ١٩٦٢م ومنذ ذلك الحين صدر له أكثر من سبع مجموعات شعرية، إضافة إلى

ال جوزيف كادي  
كامدين<sup>(١)</sup>، ١٨٨٢

أتهطل السماء يا ماري، أترين؟  
فأنا أسمع المطر، هل الشارع أسود، وهل هو مشع؟  
انه معقم، أستطيع أن أرى بنفسى..  
البسني ربطة عنقي الحمراء ففي الجمرة تكمن الحياة  
— معظم من أعرف من الناس

يرتدون كالكاثوليتين، على يقين انهم يبدون  
من الحزن ما يكفي لترتيب

جنازاتهم انفسهم  
دون وضع اي اعتبار للذوق؛ وعلينا أن نحمدهم  
على ذلك. ساعديني كي أبلغ النافذة

أود أن أرى شارع ميكيل ستريت  
الا تسمعيه الآن

شيء ما كالطمر، بعيدا هنالك؟  
لعل الذني تمارس الحيل معي تارة أخرى:

كان ثمة صخب كاقتراب  
المطر

محركا شلالا يكتسح الأشجار..؟  
أظن أن قوى حواسي بدأت تخور

فما كان ذلك، ما كان  
غير سورة غضب

زفرتها ساحة العظام: من الأفضل لي أن اظل  
قريبا في هذا الكرسي، وأن أصغي للحيتي وهي تنمو

ترى لو كان الشعر شعرا  
لأصاب والْت ويمتلك

نجاحا عظيما. كم أرهقت  
وأنأحاول أن أتقاهم مع هذا الطقس الرديء

ما يمكن أن تسميه «تقاهم كلامي»  
لا أود التحدث

الى آخرين. بلغهم أن يغادروا الى بيوتهم  
ماري، لا زوار اليوم — أو واحد، واحد لا غير:

وفيم تجدي ربطة العنق الحمراء أيضا؟  
شاعر انجليزي

على المستوى الأدبي عرف هوارد بدفاعه المستميت عن  
الشعر في مواجهة الرواية، حيث كانت الرواية قد سحبت  
البساط من تحت قدمي الشعر فسلبته أرضه وتقنياته مما  
جعلها المثل الأوحى بلا منازع لما يسمى بروح العصر. ورونا  
على ذلك تولي مجموعة من الشعراء مسؤولية إعادة الأمور الى  
نصابها بمحاولتهم تجدي الرواية، وكان من هؤلاء روبرت  
لورول (١٩١٧ - ١٩٧٧) ورنالد جاريل (١٩١٤ - ١٩٦٥)  
اضافة الى ريتشارد هوارد الذي اضل الى الشعر بعض  
التقنيات التي كانت في السابق حكرا على الرواية كالحوار وبناء  
الشخصيات بمختلف طبائعهم النفسية، ويتضح ذلك جليا في  
ديوانه «مواضيع بلا عنوان».

عرف عن هوارد تأثيره الشديد ببراونج الذي عاش في  
اواخر القرن التاسع عشر وهو القرن الذي يستمد هوارد معظم  
شخصياته وأجوائه منه، ذلك أن هوارد أستغل مذكرات كتاب  
وشخصيات عاشوا في تلك الفترة ورسائلهم في شعره حيث  
عاشوا حياتهم الجديدة كما أرادها هوارد وأتقن لغة هوارد  
الشعرية على استحضار تلك الشخصيات والأجواء مما يضفي  
طابعا رائعا من التنوع والحيوية على قصائده التي - في ظاهرها  
على الأقل - تعكس ثقافته وقراءاته أكثر مما تعكس شخصيته  
ومشاعره الذاتية وهو الأمر الذي هاجمه عليه كثير من النقاد.

تمثل قصيدة «أزهار متوحشة» التي كتبها هوارد عام  
١٩٧٤ م نموذجا لشعره الذي يقوم على استخدام التقنيات  
الروائية كما أشرنا آنفا، والقصيدة إجمالا حوار متخيل يدور  
بين الشاعر الأمريكي وألت ويطمان (١٨١٩ - ١٨٩٢)  
والشاعر البريطاني أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) حيث  
يقوم وايلد بزيارة ويطمان بأمريكا حاملا معه «عطية» وهي  
مجموعة من قصائده سعيًا وراء رأي ويطمان فيها وبعد حوار  
نفضل أن يستكشفه قاري القصيدة بنفسه يقرر وايلد أن

يسترجع العطية قائلا  
لا أستطيع ترك ديواني  
معك، انه ليس الديوان الذي علي أن أكتبه  
لوالْت ويطمان - ستأتي القصيدة، أغفر لي  
وستأتي لا محالة من مكان أعرق من هذا..  
أعطني ديواني ثانية.

والحوار الظاهر في القصيدة ما هو إلا انقاع يختفي وراءه  
هوارد بنفسه، ويخفي تجربة إنسانية عميقة يرويها أشخاصه،  
أي ويطمان ووايلد، بدلا منه وكالرواية فإن شخصيات القصيدة  
لا تتحدث بنفسها عن نفسها إنما الشاعر الذي نغخ فيها روحا  
جديدة هو الذي وهبها القدرة على التحدث والحوار، حوار مثل  
وايلد ذاته «الشمال الذي تشير إليه بوصلته ليس سوى الفن».

الروح من أعمال الفنان إحمد نوار - مصر.

يحفظني قاطعا كل المسافة الى هنا  
من كاليفورنيا وكولورادو -أتيا  
ليسأل الاسئلة المعتادة

انني لا أحب الاسئلة  
التي تقتضي اجابة : الاسئلة الانجليزية.  
فتلك هي بلاد الاشياء المجابة. ان لندن  
هي مدينة الاشياء المنتهية  
اما برو كلاين فمختلفة

نيو أورلينز وواشنطن (٢) هما مدن  
الغرام لدي، مدن الاشياء المبتدأة  
قد اكون متائيا

بل اني قد اكون كادحا  
ولكني أبدا لا اطمح للانتهاء. لحظة  
اين اسمه؟ لقد كتب عنه بوك عقب  
سماعه لإحدى محاضراته  
لقد سمعته في مكان ما.

ادخليه يا ماري: لا أحد غيره  
لا أحد .. انني انزلق - هو ذاء، هوذا الاسم-  
قد اكون بطيئا، لكنني انزلق.

من ذا الذي يستطيع أن يقول  
انه يسيطر على ما يمكن أن يسمى «الوقوف»؟  
لكن ذلك ما يقوله حقا كل هؤلاء الزوار-  
فهم يكتبون، وينادون، وييقون:

هذا يتسبب في معضلة  
يقول الطبيب: انه يعوقهم. لا استطيع. لن أفعل.  
ورغم ذلك فهم يضايقوني، شاب يدخل  
يقول «يا والْت ،أود أن

ألقي عليك ملحمتي  
وأريد رأيك في قيمتها»  
أقول له «شكرا، ولكنني شللت مرة  
من ذي قبل» افترض لو أن شخصا  
عن له

إن يأتي ويجلس هنا ولا يقول شيئا!  
شخص يعرف حتى المقاطع الأولى  
من حديث الصمت العظيم..

لعل زائر اليوم  
سيعتني بلسانه ولعله يوفر عليك  
مشقة وضع آخر اتاوتة  
على الرف مع كل البقية.

هبني اعداء  
عوضا عن حوارى هؤلاء.  
إن أفضل ما سمعته عن براوننج هو الطريقة  
التي كان يستهجن بها كل تلك  
الجمعيات (٣) . لست

اقتبس من براوننج ولا أخشى عليه  
أو أقراه : حاولت قراءة براوننج بشتى السبل  
ولكنه لم يناسبني. تينيسون-  
له مكانه الآن

مكان انجليزي محلي : لا أرى  
سبيلا آخر يستفيد به الكون منه في مكان آخر -  
لكن الآخرين، استنتجت

إن معظم الأدب  
كتب على كل الأربع والبقية  
على طوالتين (٤) !

... ماري ، الجرس، لقد سمعته لا شك!  
أولست أعرف جرسى؟  
اسرعي، انزلي

وأصعدي بالرجل...  
ادخل، هنا، يا سيد وايلد (٥)  
هذه الغرفة ليست خطاما كما تبدو:

انني أجد معظم ما أبحث عنه  
دوئما متاعب

وجدت رسالة د. بوك مع  
اسمك على سبيل المثال. كذلك فقد عثرت على ربطة عنقي الحمراء.  
ادخل ، انك لتلقي ظلا

حيث تقف . ادخل  
إن الشك بطل الفوضى أكثر من الحقيقة.

لا أرتاب في أية فوضى. انني مقتنع  
بالنظام في رفقك يا والْت وابتمان!  
أحبك يا سيدي، يا صوت امريكا الهائل.

حسنا، أو لم تأت لكي تتحرر من الوهم؟

أتحرر من الوهم؟ ليس بعد كولورالو!

إن الصخور الحمراء هي مكان أحرق يبحث فيه المرء

عن الإلهام، ولكنك لن تجد أبدا صخرة حمراء واحدة

للنسيان، أتحرر من الوهم هنا؟

لا يوجد أحد في أمريكنكم الفسيحة

من أضمر له حبا وإجلالا ينصف هذا القبر<sup>(٧)</sup>

انني جئت لكي أراك دون أن يتوسلنا وهم

العذسات الغائمة يا والت وإيتمان!

انظر الى امتلاكك، انظر عن قرب كاف

وقد ترى

لحيتي وهي تنمو: أخشى من أن الكاميرات

قد صورتني، الى أن تمل الكاميرات هي نفسها

مني. الشخص الحقيقي

أمسي بديلا

يرثي لحاله - عليك أنت ومصمح حسن

أن تفكك طلائس لغزي: لا أشعر بقيمة وزني في

الريش، ولا حتى ريش الكتابة.

ليسوا بأجنحة بل أقدام حمر! لا بد أن تكون كذلك لأنني اكتشفت

أن كل نبي يتلو معجزاته.

هل ازعجك حينما لا تكون أنت نفسك؟

صحتك ليست كل ما كانت من الممكن أن تكونه اليوم؟

صحتي هي الجحيم

وما الجنة إلا أولى اللحظات بعد

الإمساك. ليس ثمة أعراف<sup>(٧)</sup>...

هنا استدر، ليس هذا الطريق - قف

حيث أقدر على رؤيتك.

لم يزودني د. بوك بأي إشارة...

... يكون الدكتور بصحة جيدة حينما تكون أنت معال

ولكن عندما فقط - عندها يكون بمقدورهم توفير الراحة!

اما حينما يمرض المرء فإن الأطباء يكونون في غاية كدرهم.

بوك

ليس ذلك النوع: انه يرعى المجانين، في كندا-

ضربا من الصوفية الطبية

انه يدعني اناديه

ورسالته لم تعط أية إشارة الى انك

كنت صبيا عظيما هكذا! كنت أخشى أن تكون رجلا أدبلة

صقيع الدينيوية

ولكن بسبب هذا الفرو -

انه فرو، اليس كذلك؟ ليس عرف فرس؟

سيدي انت الاسد فيما بيننا الاثنين.

حسنا، لكنك لست خروفا كما يوحي مظهرك.

من طقم كتفك

يمكن للمرء أن يقول أن لديك

IA M الامريكية في مكان ما فيك ...

في بوسطن صفدا بوب، أو وضعوني على السطح، لأنني إيرلندي

وفي بالتيمور، لكوني بريطانيا - في كل مدينة

يبدون مستعدين لتقبلي كما أنا

لكنني لست صبيا يا سيدي. اهي غلطتي

ان كنت ابدو صغيرا لأنني انظر للوراء

وانت مسن كاعمالك لأنك تنظر

بعيدا للامام؟ مستقبل العقل، لديك ذلك

حيث يكون الحضور هو أقصى ما يرضيه المرء. لقد رايت

رجلا في الغرب يخفي غصنه على مقربة من الماء

أعرج عليك كما يستشير المرء شخصا كهذا.

انك تعرف كيف تقول

ما تذكره ان لم يكن الشيء الصواب.

ان لم استطع قول الشعر فأنتي استطعت ان الهمه -

انتي اسبح في مدهانتك يا بني.

السباحة أفضل من الغرق في أي عنصر

ابدا لا تكثر لاعمالي يا والت (أستطيع أن ادعوك

والت؟ لا بد انني بكان اوسكار عندك). نلتقي هنا

كاننياء: في الشرق في صهيون<sup>(٨)</sup>، دونما اعمار

دونما احتياج، واتمنى أن أجدك

تشعر بوضع أفضل لذلك.

انا كما ترى:

حبس في هذا الكرسي الوحيد.

أية نبوءة في ذلك؟

هي ما نقاسمه.

ان موهبة النبوءة اعطيت لنا جميعا

نحن من لا يعرفون ما سيحدث لهم.  
قد تكون عزرا<sup>(٩)</sup>

أعرف، انني اتعلم يوما بيوم:

لكن مشكلتي

لا تكمن فيما أشعر به بل فيما لا

أشعر به. فلقد ماتت أصابعي...

نعمهم في أصابعي يا والت. يثرثر الأطباء عن البرونة

لكنني اظن أن أي شخص نجا من

جراثيمكم الأمريكية فهو امرئ حصين.

ومظهركم ما زلت اندفع بين

الذئاب والأخايد لا لشيء الا لاكتشف

ان احدهما كان وهذا الآخر ثعلبا -

لا اعراف ايهما، لكنني اعتقد انهما يتبادلان المواقع.

لذا فقد كان من الممكن

أن يكون هذا معي، التباسا شبيه

لو كنت قد جازفت

في الخارج: مناظر أجنبية، ومواشي أجنبية!

انتي اتوق الى وطني بما يكفي هنا في كامدين.

امريكا هي البلاد الوحيدة

حيث

تحن الى وطنك بينما انت فيها - حالة

عظيمة فريدة من الحنين للوطن. لكنك قد تجمدت

صدلا لو كنت قد قبلت

بعرض تينيسون.

لكنك قد اكتشفت ان اللورد تينيسون

يؤمن انه قد عين كي يحتج

على كل التطورات العصرية: فهو يعتبر

(اظن ان علي ان احذرك يا والت) امريكا

تطورا معاصرا - احذ أسوأ التطورات!

انك تعطي الأديب لمسة

من قرصة صقيع هناك، ولن يكون ابدا

نفس الشخص الذي كان، بعد أن

جرت لندن نحو الشاطيء.

لا أسف لاني لم أشرع نفسي أبدا

لانجلترا: كيف لانجلترا ان تساعد

أو أن تجرح الأوراق مثلا:

الأوراق - آه، أوراق العشب<sup>(١٠)</sup>! لقد ظننت دائما

السهم هي كلمتك يا عزيزي والت - سهم العشب: انك

شخص عار كما تعرف، شاهرا رمحا عاريا...

الأوراق هو ما كتبت

وهو ما ارتديته ان كان لابد

من ستر عربي.. سهم! ما أنا بحاجة الى حصون.

فليس كل هذا الخوف الا بذاءة

ومقرفة كل هذه الصيحات حول

النقاء والنسق الاجتماعي -

مقرفة الى حد انك لا يمكن أن تتراضى معها.

لم أبدأ انني ضدها

لكنني افكر في

ما قاله هين<sup>(١١)</sup> لسيده عبرت

عن بعض الشبهات حول الجسد:

قال لها هين: «أيتها السيدة

أو لسنا كلنا

عرايا تحت ملايسنا؟ وأنا أقول كذلك

قلت كل ما أريد قوله في الأوراق يا أوسكار. «الجنس»

هي الكلمة حينما تقصد الجنس

انها مشينة هنا

معنا، يجتنبها الفن، لكنها ما تزال

جذر معيشتنا، الحياة التي هي تحت الحياة.

انك مع الأنبياء يا والت حينما تتحدث بذلك

انني لأستطيع تصور أشعيا<sup>(١٢)</sup> منفصلا لك...

فلو كان أشعيا في اداهو لكان

مقلما تبديو انت: أشعيا بربطة عنق حمراء.

اعفني يا أشعيا، اعفني من

المسؤولية

الأوراق هو كتاب هذا الجانب يا أوسكار.

وفيما يتعلق بالمنظر الطبيعية فكل ما نحتاجه هو الصمود

صمود الجسد، ليس السقوط

كما سقط اميرسون<sup>(١٣)</sup>

مخفقا من الأرض: خلف الظل وليس

خلف الحقيقة. في الصمود أمان من تبقى -

## منذ أن انسجن فيلون (١٤)

وهل يغني الاخلاقيون؟  
ظننت أنهم يهذبون القصائد.  
عبرانيين كانوا أو فرنسيين، فكلمهم عندي سواء:  
الانبياء والاخلاقيون والاناجيل  
يقلقونني.

أود النزاهات وحرية الرغبة  
وقت شامل بهيج مع الكهنة  
والشرطة غير المدعوين.

لقد كنت دائما  
متسكعا مائيا من الطران الأول  
استطيع العوم على ظهري للأبد... البذاء هي  
دائما ما يبتهل اليه ضد  
العوم والنمو.

أي نوع من الجنائين هو  
بودليك؟ وهل أزهاره بذينة مثل أزهارنا؟  
هل استوصل بعضها من جذوره؟  
روقب الكتاب، ووسمت قصائده بالدعارة  
حينما ظهرت - بعد قصائدك بفترة قصيرة يا والت،  
ومتعتها لا تنبغ من ان موظفا ابله  
قد قمعها، ولكن لأن كاتبها  
فنان عظيم.

«الموظفون البلهاء»  
قد يكونون متعین أيضا يا أوسكار.  
لقد استنتجت هذا، حيث نظر الوزير هارلون  
الى الأوراق بجدية

فجمعها  
- أي المسودات، ذلك انها لم تكن ديوانا بعد -  
من درج طاواني في الليل، بعد مغادرتي  
ثم أعادها مرتبة  
وأفرد عني في اليوم التالي (١٥)  
من غير المجدي تحدي  
المحاكم ومقتضيات الأمور، فلم تجد  
ابدا عندي يا أوسكار.

سأعبر ذلك الجسي

الذئاب هنا، والقصور هناك.  
كتاب هذا الجانب؛ يفضله البعض على ذلك الجانب يا والت.  
البعض يعيد. في أناجيل أوروبا المعاصرة  
لا استشهد بأية آية، ولكنني أحضرت لكم أبياتي  
مقيدة بالنسق في خضرتها الغامقة (لقد لاحظت  
ان الجمهور يتأثر غاية التأثير بمظهر  
الكتاب، وهكذا نحن جميعا، هذا هو الشيء الفني  
الوحيد عند الجماهير)... هذه هي  
القصائد الأولى، عطية يشرقها ان تحملها  
يداك - انهما أدفا الآن، اليس كذلك؟

كنت أقول يا والت، قبل أن تتدخل  
التفاهة بيننا (مع اني لا أتمنى أن ابدو وكأنني  
أحط من شأن التفاهة) كنت أقول انني لا أرى  
أي أنجيل يستحق - عدا  
أنجيلك وأنجيل بودلي - أن يهين بني البشر  
لجسم وروح متطابقين: أوراق  
العشب، أزهار الشر؛ علم نباتنا المقدس!  
افصدت بذلك النكتة يا أوسكار -  
أزهار الشر؟

ما ينبت من الأرض... انه لطلسم  
ومن الأفضل أن ظل كذلك.  
اني سعيد بخصولي

على ديوانك: لا تعتذر عن القصائد  
الأولى. فالكتب كالبشر لأفضلهم نقائص.  
حمدا لله على النقائص - فلولاً  
النقائص، يا أوسكار،

لأضحي الحب محالاً.  
اعتقد يا والت انها نقائص الا  
ان كنت تربط سجية مصاص الدماء  
بحصافة شقائق النعمان...  
اتك هي

زهو الشر التي تتحدث عنها - شقائق النعمان؟  
حتى شقائق النعمان البحرية؟

Les Fleur du Mal : قصائد كتبها تشارلز بودليير:  
يا والت : أعظم أخلاقي يغني في فرنسا

بعد أن كنت قد حرقته خلقي . اعرف  
ان اجدادي لا يعترضون كثيرا عليه -  
ليس لي ماض حتى الآن - ولكن مستقبلي ..

واعترضوا على

بودلير ؟ ما الذي كان قد كتبه .

يا اوسكار أستطيع أن تتفوه به ؟ انني لم استطع  
قول ما قد كتبه بقلمى .. لم احفظ قصيدة

عن ظهر قلب أبدا :

ستسد القصائد طريقي

ان لم اكن قد استمعت الى «كلاموس»<sup>(١٦)</sup> والتمت وايمان

من شفقي ، فان ما يطلع صدري أن اكون اول

من يجلب مهارة بودلير الفنية الى اذنيه

لقد سمعت

الكثير بأذني هاتين يا بني . انني استصعب

تخيل صدمة

في تلك الوجهة .

حتى الأوراق لم يعد أحد يقول

انها عاهرة : لا شيء أصعب من الحفاظ

على سمعة سيئة .

جرب زهرة

علي يا اوسكار ، جريني بزهرة

من السرير الخبيث . ولكن قلها بالانجليزية -

فأنا لا أستطيع أن اسمع أو أن أقرأ

لغة أهل فرنسا .

اقرأ قطعك يا اوسكار ، فكل اذان صاغية

لقلبي زميلي المبشر ..

وانا كلي تلهف يا والت . لا يجرؤ الشاعر

على قوله الحقيقة أبدا قبل أن يسمح له

أن يرتدي قناعا ...

أما أنا فقد تجرأت

لا تعتقد أن الأوراق

قناع . انها الانسان ،

الحياة التي يستطيع المرء أن يعيشها في اللغة

لابد أن يقولها بنفسه - فما يقدور حوارى فعل ذلك .

ليس من غير المعقول إذن

أن منظر العثور على كاتب سيرة

لم يفر أحدا كي يتبرا من

حياته ؟

لن تكون هناك براءة

فعلبك أن تستمر

بها . استمر بها يا اوسكار .

ستعني نذاكرتي على تلاوة القصيدة

دون أن اخلق الموسيقى من جديد . أن أترجم

بيتا ببيت واضعا ثقتي في اللغز . انها

قطعة مبكرة ، ليس ثمة ما هو أقل كمالا من المنازع ،

فلا يتقدم الا للوضعاء - اما السادة

فيستديرون .

لم أبلغ من الثقة في نفسي قط يا اوسكار

حدا يقدرني

على الاستدارة . ان اكتب

وامضي في الكتابة حتى النهاية ولو في

الشيخوخة .. لتدون سجلا غير منقوص

هناك المزيد الذي على المرء قوله ، المزيد دائما ...

ولكن دعني اسمعها .

فجاجة بودليرك هذه

انها قصيدة عنوانها «الكآبة»

«الكآبة» ؟ في وجه الامتعاض ؟ الغضب ؟

فلن يربت

في خلفنا للابد -

اننا نركل في ورائنا أحيانا ...

«الكآبة» . إذا . اقرأ .

«بل انني كملك على بلدة مطرقة ،

غني ولكن عذبن وهرم رغم صغره ،

يكل من رياء حاشيته

ولا يصطاد بالصقر أو الكلب ولا يكثر

بينما يتضور شعبه جوعا خارج جدران القصر ،

ومهرجه الخاص لم يعد يجلب بسمة .

لعينين صارتين تخامرها الشكوك حول المصير .

ويصبح السرير الملكي مقبرا ملكيا

والسيدات اللاتي قد يجدن كل الامراء لعبا

انها ليست أبياتا كتبت بحر الحقد المبيت  
كلها منسقة، موزونة، مصوغة وفق

قوانين

حسابية - وأليس هذا بآلة،

ضرب من الاستعداد؟

أجل، انه الفن، انه يعاني اغلال الفن.

آه، يا والت، ولم تكن ذا عبيد - بل احبة فحسب.

لن اكون ابنة الى حد اني ادافع

عن عبقري ضد آخر، ان التمرد

لا ينفصل عن الايمان، فعادة ما

أخون ذاتي بقبيلة (١٨) الا انه من المدهش

ان «المجرم» لم يسلب لك...

... اتعني، السقيم؟

لم يسلب ذلك لي.

الامريكيون الذين قابلتهم

عميقو الايمان بالابطال وداثما

يتخذون ابطالهم من صفوف المجرمين..

الأوراق ديوان

كتب لصفوف المجرمين.

كيف بالله تقول هذا؟

انني لا ادعي ذلك - انها الحقيقة، فالآخرون

في غنى عن الشعراء

وهل انت نفسك في صفوف المجرمين؟

بكل تأكيد، ولم لا؟

تتميت أن تدخلني أنا أيضا.

فلن ينصلح الا الأراذل حقا

انني اهتم بما وراء الإصلاح: لا اريد الا الشكل.

اوليس الشكل يا والت ما يبقى على الأشياء؟

لا أبقي على أي شيء

انظر حولك: هل

أبقيت انا أبدا على أي شيء؟

الروح والجسد هما كل ما أبقيت عليه.

حافظ عليهما بروعة. قد كانت تلك البساطة

سرك العظيم الحصين.

على كل، على طول الطريق، افترض انه

جميلة لم يعدن يزخرقن انفسهن بما يكفي  
للفوز بلحمة من هذا الهيكل العظمي البارد.

وكيميائيه يحول الرصاص ذهبيا لكنه يفشل  
في اجتياز الفساد الاسود من روحه

بل إن حمامات الدم حسب الاسلوب الروماني الحق  
(كحاربين قدمااء يحملقون بخزي)

لا تستطيع اشعال جثة حية عروقتها  
ليست دما بل بفق من شراب البينث من نهر ليث (١٩) الشاحب،

«... ملك على بلدة ممطرة...»

انني لاعرف معنى ذلك يا أوسكار:

فأنا أعيش على مقربة من حفيف

المطر، هطول مطر وهمي.

وأنا معتاد على اشكال الردة - كيف

يكبر صغار المناضلين.

أجل فهم يكبرون ويبردون أيضا.

ورغم ذلك ان كان الكون قد ظلمك

عليك أن تهتم الا ظلم الكون.

لا امضي أكثر من ذلك

مع «الكآبة»: اسمع فيها

شهوانية سقيمة

شهوانية النقااة -

بمقدورك أن تسميها ذلك بمقدورك...

لا يهمني ذلك. كل ذلك

هو أسوأ من أن يكون حقا. «غياب شاحب»؟

كلا، فشراب الاليسينث يا والت هو خمر يصنع من نبات الالستين.

انني اعرف الاليسينث - شرهه رجل من نيو أورلينز

أو قال انه شرهه. انني رأيته

يغمس أصابعه

ويبلل حواجبه، واجفانه، ثم خر ميتا.

اذا فقد كان «ليته» حقيقيا...

انه سبيل يتخلص به المرء من الواقع.

خلاص سيء! يبدو

وكان بمقدور الرجل أن يشفق

على نفسه فحسب، ولا

يشفق حقيقة على الآخرين.

كانت ثمة فروقات حتى في صفوف  
الجرمين .. أن فُشِلنا هو، أننا خلقنا تقاليداً وعادات..  
في ادا هو، يا والت، اخذوني كي لزور  
سجنهم - ومن الواضح انه سجن نمودجي.  
كان هناك كل ضحايا الإنسانية الشواند  
في بدلات مخططة شديدة، بمنعمين بربعات طوب تحت الشمس.  
رايت أحد الرجال، قاتل بعينين فولانيتين،  
يقضي الاستراحة قبل أن يسترسل  
في قراءة روايات - تلك، كما ارى، تلمذة يرثى لها  
لمواجهة الرب أو العدم...

لمثل هذا الرجل لا سواء  
كتبت أوراق العشب:

رجل في زنزانة يقرأ،

مثله مثل أي شخص يحب بقراءتي.

لا يوجد أي شخص بلغ من السوء حدا  
يودعه السجن:

كان، أو قد يكون، سيئاً إلى حد

أن يودع المستشفى. غير أن كل هذا القضاء  
ليس تقليداً - أني أرجح

انه سقم

لا أرى حاجة للقضاء، للقياس،

لوزن هذه الجريمة بميزان العقاب.

التحرر هو الشيء الوحيد

انه يفتح سبلاً جديدة.

ولكن ما إن يتحرر المرء، أو يبدأ في التحرر

أو حتى تخارمه فكرة البداية، فعليه أن يتيقن من انه يعرف  
ما قد اقدم عليه.

لقد توقعت الجحيم.

وفزت به ولم يفاجئني

شيء مما وقع. واحسب أن الكثير سيقع  
ولن يفاجئني أيضاً.

بالنسبة لي، يا والت، لا بد وأن سيأتي مفاجئاً - الحياة

ليست في العادة أكثر من كونها اقتباساً.

كثير من الناس هم ناس آخرون، المفاجآت

تغير الحياة، اتق أن ما لدي أكثر مما استحقه

ولكن من الرائع دائماً أن يخال الانسان  
أكثر مما يستحق قليلاً...

ليس هناك «ينال»

يا أوسكار، اني أبدا لم ازن ما أعطيت  
بما أذاله لكني سعيد بما لدي.

ماذا نلت، أتعرف؟

حسنًا، نلت الأولاد

لشيء واحد: الأولاد، المئات منهم<sup>(١٩)</sup>.

قد كانوا، وهم الآن، وسيكونون لي. وهبتهم نفسي:

ونلت

الأولاد، ثم نلت

الأوراق، ليست سهاما بل أوراق العشب.

بدون الأولاد - فلو لم يوجد الأولاد

ما كنت قد حصلت على الأوراق أبدا

الديوان

المنجز، آخر كلمات التأييد - يا أوسكار!

ماذا تفعل هناك في الأسفل؟ هل فقدت

مفعدك أو حواسك؟

يا والت، انك كسبت صبياً آخر

ذلك لن يعطيك قصيدة أخرى

في الأوراق، لكني أود أن أسالك شيئاً،

عونا يا والت...

سمعت أن هناك سبباً يدعوك

كي تزور نوعاً آخر

من السجون النموذجية

أكثر من أن تعطيني ديوانك وأكثر

من أن تنزليني إلى مستوى بولدر.

أظن انني عرفت السبب

فعادة أستطيع أن أخمن

لماذا يأتي شخص كي يراني. ان ما تريده  
هو أكثر من مصافحة والت وإيتمان، تريد

أن تعرف ما تود أن تتخلى عنه!

انك تراني هنا، وحيداً

في هذا المقعد، على هذه النافذة، تأخذ

يدي لكي تطرد البرودة وتتساءل

كيف تباشر خيانة ذاتك..

غفرانك واجب يا والت، أود  
أن أحمل غفرانك معي، لا استطع ترك ديواني  
معك، أنه ليس الديوان الذي على أن أكتبه  
لوالث وإيمان - ستاتي القصيدة، اغفر لي  
وستاتي لا محالة من مكان أعرق من هذه...  
اعطني ديواني ثانية.

ماذا، عطية هدية؟ أتعرف

معنى ذلك أيها الصبي؟ استرداد ما وهبت!

ليس عندي شيء أهيك أياه - حتي الآن، خذ الآن

يا والت، زهرتي - أتودة زهرة...

أنها ليست زهرة شريرة، أنا متأكد!

حتى في ركبتيك

يا أوسكار، ليست زهرة شر.

حجرة عقيق واحدة غير مؤذية يا والت لأن

يدك في جيبتي...

كم من الجروح قد صمدت يا أوسكار بهذه اليد

التي لا تشعر بشيء الآن:

لكن الأولاد الذين ربيتهم

نالوا ألم قدرهم: وقدرك سوف يأتي.

أحمل غفراني مع ديوانك أيها الصبي، انهما الاثنان لك.

لقد علمتني

الرغبات الماضية، والخاوف الماضية، فيك يا والت، اكتشف

كيف تغدو الرغبة قدرا، وأن

أقش سر نفسي، وألا أقدم التضحيات

بل أن أكون أحدها، أن أكون على نحو ما مقدسا، مثلك -

والت، ما تعني التضحية أيضا؟

أنني عجوز أوصبه المرض في شارع ميكل ستريت، أيها الصبي

أنني لست مقدسا

وإلا فكان الجميع مقدسين. عندها

ستهمني؟ أو قد

أهمك الآن، بالنسبة لي - كما ترى - الأوراق

قصيدة جوهريّة -

وقد اقتضت أن تصاغ

كما تحتاج الحياة الجوهريّة إلى أن تعاش.

ربما ستكون حياتك جوهريّة -

حياة تستحق أن تعاش!

اعطني أفضل الأشخاص

من أفضل الكتب - الكتب ليست حقائق

إنما هي جهد للهمة على الحقائق فمضب. أقول

جهدا لاني غير متأكد

من شيء آخر...

... الحياة، يا والت، أنك تجعلني أثق

في الحياة: يدك - أني حقا ولدك...

قبلني

والحق بحافلتك. فلقد حاضرت طويلا

بما يكفي. عليك أن تقرأ الكتابة التي على الجدار (٢٠)

أو على الصفحة أو على الوجه

بنفسك يا أوسكار

عليك أن تجدها، لا أن يخبرك آخرون أياها..

تفضيلي الشخصي هو للنصوص التي يمكن

حملها في الجيوب.

والت ... أنك قد حققت نصرا لأمريكا.

أنني قدمت، ورايت وهزمت! ليس بالشهرة

مع أن أي شيء هو أفضل من الإيهام

الفاضل العفيف - ليس الشهرة هي التي هزمتني

بل الحياة

حياتك، خلودك!

ليس

الخلود

يا أوسكار، بل الشخصية: سمها كذلك

وسنكون شخصا واحدا.

لقد انتصرت

يا والت، أني معك، ولذا سأغادرلك

بالعرفان والتقدير وكل حبي

وداعا ...

وداعا يا بني، ماري دافيس!

أرشدي السيد وايلد للطريق ليخرج -

الحافلة موجودة

في نهاية شارع ميكيل ستريت.. ناوليه احدى

الشمسيات ان كانت ما تزال تظطر

... اشكر يا ماري، ذلك يكفي

لا ، لا أريدك أن

تهرجي، أرد أن أفرغ هذه الغرفة.

مازلت استطيع رؤيته، أمام النافذة،

ظل أوسكار المعتم

متحدثا عن الفن.

مازلت استطيع سماع صوته وكأنه هناك.

الشمال الذي تشير اليه بوصلته ليس سوى الفن.

الفن دائما ليس سوى الفن.

لكنه صبي عظيم، رغم ذلك

صبي زجالي عظيم. بينما كان هنا

اعتقد أنني وجدت كومة قش بداخل بوصلته...

الاحظت ان كان قد خلف

كتابا أخضر في الأسفل،

على الطاولة بمقربة من الباب؟ لا شيء

هناك؟ حسنا، فهو ذا عين الصواب. ضعي هذا في الماء -

هذه الزهرة المسالمة

ضعيها قرب السرير...

هناك أشياء أكبر كثيرا للكون -

أنهم يحشدونها هناك على الجوانب. أنهم يريدون متسعا

أكبر مما تستطيع كامدين توفيره،

أو كندا أيضا -

انظري الى ذلك اللون! يمكن لأحدكم أن يوضع

كل الأمر للكون؟ أريد

غفوة قصيرة يا ماري، أعيديني

الى السرير ، أريد

وقتا لنفسى، الآن.

الهوامش

\* العنوان الأصلي للقصة هو "Wildflowers"، ويعني «أزهارا برية»  
أو «أزهارا متوحشة» وقد اعتمد المترجم كلمة «متوحشة» بدلا من  
«برية» رغم أن الكلمتين يصلان دلالات متقاربة وذلك لأن كلمة  
«برية» قد تحمل بعض الإيحاءات التي قد تشوش الدلالات التي  
يقصدها ريتشارد هوارد، فهذه الكلمة - «برية» قد توحي بأن  
الزهور الغنية هنا زهور صحراوية، أما كلمة «متوحشة» فتعكس  
تماما على الدلالات والإيحاءات الشعرية التي يرمي إليها هوارد.

وتجدر الإشارة هنا الى نقطة بالغة الأهمية وهي التورية التي جعلها

السمة الصوتية للمقطع الأول "Wild" حيث أنه يشير الى الشاعر

أوسكار وايلد وهو الشخصية التي يتحاور معها والت ويتمان في

هذه القصة

١ - عانى الشاعر الأمريكي والت وإيتمان من سكتة دماغية ألت به عام

١٨٧٣، ومُنذ عشرا وحيدا في بيت أخيه في مدينة كامدين في ولاية

نيوجيرسي الأمريكية.

٢ - ولد والت وإيتمان وترعرع في بروكلين، وزار نيو أورليانز عام ١٨٤٨،

واقام في مدينة واشنطن خلال الحرب الأهلية وبعدها وحتى إصابته

بالسكتة الدماغية.

٣ - كان أعضاء جمعيات براوننج، يتلقون للشاعر الإنجليزي روبرت

براوننج ويأمنونه.

٤ - (Still) الطاوله هي إحدى رجلين خشبيتين يعد المشي بهما نوعا من

البزاة (مجم العليكي: الحورد)

٥ - زار الشاعر الإنجليزي أوسكار وايلد أمريكا في أواخر العشرينات من

عمره.

٦ - السطر مستمد من رسالة كتبها وايلد الى إيتمان يقول فيها: «لا يوجد

في عالم أمريكا العظيم الفسح من أحبه وأقدره مثل هذا التقدير.

٧ - يستخدم الشاعر ريتشارد هوارد هنا كلمة "purgatory" والتي تعني

مستنقع لا يمكن ترجمتهما معا الى اللغة العربية، وهما (١) الأعراف وهو

حسب المعتقد المسيحي مكان يعاقب فيه المذنبون بعد موتهم وهو بذلك

أفضل حالا من الجحيم (٢) تعني أيضا دواء مسهل للمعدة.

٨ - أي الأنبياء في وطنهم أو في السماء.

٩ - عزرا هو قديس وبني عبراني قائد المنفيين اليهود من بابل حسب المعه

المتعيق من الكتاب المقدس.

١٠ - أوراق العشب هو من أهم الدواوين الشعرية التي كتبها والت وإيتمان.

١١ - هنرك مين (١٧٩٧ - ١٨٥٦) هو شاعر ونقاد الماني.

١٢ - لشعيا هو نبي ذكر في العهد العتيق من الكتاب المقدس أعلن استنكاره

لمظاهر الفساد الاجتماعي والديني التي سادت في عصره.

١٣ - رالف والدو إيمرسون فيلسوف أمريكي عاش في القرن التاسع

عشر وقد امتزح الطبيعة الأولى من ديوان الأوراق لإيتمان.

١٤ - فرانسوا فيلون شاعر فرنسي عاش في القرن الخامس عشر وسجن

بتهمة السرقة والشجار مع الآخرين.

١٥ - طرد إيتمان من وطنه عام ١٨٧٦ في وزارة الداخلية بعد أن قرا

الوزير بعض قصائده الحديثة.

١٦ - كالاموس هي مجموعة من القصائد التي اضافها إيتمان الى ديوانه

أوراق العشب عام ١٨٦٠.

١٧ - ليث هو نهر النسيان في العالم السفلي في الأدب الكلاسيكي الأوروبي.

١٨ - كما خان يهوذا المسيح بقلية.

١٩ - خلال الحرب الأهلية قفس إيتمان وقتا كبيرا في زيارة الجنود

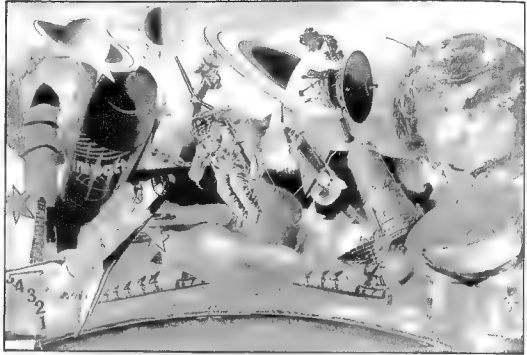
الضبان الجرحى في مستشفيات واشنطن.

٢٠ - يقصد بعبارة «الكاتب الذي على الجدار» رسالة بالغة الأهمية. وفي هذا

إصداه الى قصة في كتاب دانيل في العهد العتيق حيث ظهرت على أحد

الجدران كتابة غامضة باليد تبشر بنهاية حكم الملك بيلشاصر.

\*\*\*



### عبد العزيز المقالح \*

تولد الحرب من الأسطة الخائبة الكبرى  
ومن خوف يخذ الروح في مقصلة الحقد  
ومن شوق إلى الموت وأطماع بأرض  
وطقتها قدم الشيطان إزمانا  
وكانت وطننا للندم العالق  
في نار البشر

\*\*\*

يا إلهي استوحشت روحي  
وهذا زمن الحرب استوي  
لم يطفئوا النار على رأسي  
ولكن الحيون الفارزعات احتشدت حولي  
وحط البدو في الضاحية الأخرى من البيت  
وجاءوا يستظلون ويمحون تضاريس الكتابات  
على لوح من المرمر

\* شاعر وناقد، رئيس جامعة صنعاء ومركز البحوث اليمنية.  
الرجلة للفنانة هدى سليمان القصاصي - سلطنة عمان.

كانوا يسرقون الكعبة الغراء ثوب العيد  
يا الله !!  
من أين أتى هذا الجراد المر  
والحشد الذي يعدو إلى الخلف  
يقود العفة الكبرى إلى المجفي  
ولا يدري

له أنن من الطين وقلب من حجر.

\*\*\*

تبدأ الحرب من الخوف على المنصب  
من خيط دم يلعب كالجرم على خاتم مجنون  
له ناكرة بلهاء صوت نرق، نام  
له كالنذب أنياب وأظفار  
وقصر عامر بالرعب  
لا تنحط النمل

ولا يعبره - من غير تفتيش - قطار الضوء  
لا يدخله ظل القمر.

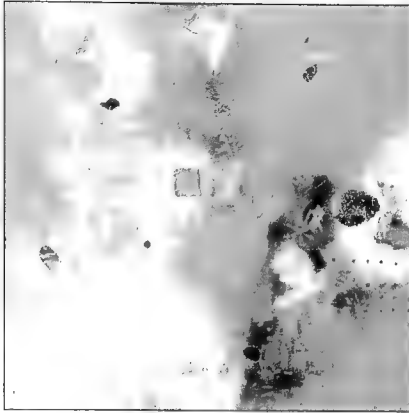
تنتهي الحرب من الدمع الذي يجرح  
أجفان التماسي  
ومن الخيبة في الألفاظ والمعنى  
ومن صرخة مقتول رأت عيناه  
في فوهة المدفع ألافًا من القتلى  
وألافًا من الأسرى

رأى الحزن الذي يفشى عيون الإسهات

\*\*\*

يا إلهي  
لم يعد ثمة لغز،  
وحده الإنسان لغز الأرض  
يبنو غامضا سهلا  
وسهلا غامضا

كالوحش أحيانا  
وأحيانا كما يبدو الملاك.



## مرثية نفس ...

### نزيه أبو عفش \*

أسعى في دنياي كما يسعى الأحياء:  
 أهنيء ثيراني،  
 أشمذ سكة محراثي،  
 أفلح أرضي،  
 أترقب أن يكرمني الله فتسقط أمطاري..  
 ثم أعود إلى بيتي كالرجل الفاضل  
 أنتظر غياب الشمس لكي أشعل ناري  
 وأعد طعاماً لي... ولأهلي.  
 ..  
 ..  
 ..  
 ..  
 ..  
 ..  
 حيث مشيت ..  
 لي قبر وظلام.

حيث مشيت  
 يتعقبني، أو يمشي قدامي، قديس ظلام  
 يأخذني من كتفي  
 يدخلني في نفق أعم من ليل العانس  
 ينهرني فترن عظامي في من الخوف  
 فأعوي ....  
 حتى يرتج سريري من تحتي؛  
 ويهبّ النور على عيني فأحسني حيا  
 وأقوم إلى شاني ....

\* شاعر سوري  
 \* اللوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد - العراق

فأفتح بابي

وأطل على جبل سواد مصنوع من ذهب، وحريـر  
وتوافه، ونعال، وغبار حروب، وجلود دمي مية،  
وأساور أهل، هلكوا في الغزوات، وأوسمة، وقواميس  
عذاب، وأئين ثاقل ومحبين، وأصناف نقود  
باطلة، وغرائب مما لا يخطر حتى في أذهان الموتى  
من سقط الأشياء ....

ثم - كاني نبت -

أحول عيني الى حيث تموء القطعة في الركن

فلا أجد سواي

ملفوقا بغباري

ومسجى

في

صدر

البيت



حيث مشيت ..

يرتعد فؤادي هلعاً من شيء ما :

من ماض،

من لفحة ذكرى،

من ندم أو نسيان،

من عاصفة جنون أو حب...

فأحرق في عيني نفسي كاللص

وأشوق من فرط الخوف كأن شهاباً أفلت من بين يدي

فأميل على

أثفقد أعضائي باللمس كاني أندب أطلالا،

أخذني من كفي اليمنى.. وأطيل النظر إليّ

كاني ...

شخص يشبهني

.. .. .

.. .. .

هو ذا، الآن، أمامي، شخص يشبهني

يضرب في الأرض وجيذاً،

عريان،

كفيفاً،

حيث مشيت ..

لي حارس موت لا يغفل.

حيث مشيت ..

لي أم تبكي ،

وأب يندب فوق سريري في الليل كاني ميت

(وأنا لست بميت..)

فيفيض سوادي فوقي، وتخور من اليأس قواي..

فأقوم الى نفسي

أشغلها بكلام ما، أو أخدعها بغناء من،

والطف حماها بالطيب لكي تبرا من وحشتها ...

ثم أشد حزام رصاصي حولي

وأطل على الدنيا من فوق السور

فأصرخ :

يا من خلف السور .. ..

فبرد عليّ صداي

وتسيل الوحشة من أطراف قميصي كالينبوع الاسود

صماء .. وقاتمة؛

فألمم أعتدة جنوني:

بوق صياحي،

وقمي ،

وحزام رصاصي،

وحشة عقلي .. وذكاء الروح العمياء،

كتاب صلاتي .. وذكاء خطاياي .....

وأرجع من حيث أتيت .

.. .. .

بيتي في موضعه

وسمائي فوقي

والأرض هي الأرض !..

وحولي شجر، ومياه، وقطوف دائية،

وخراف وثعالب شقر، وطيور،

وزواحف ساهمة الأعين،

وأنا .....

.. وأنا تعبان كقلب الأم،

ضعيف كالنسيمة،

غض ورقيق كجناح العصفور ....

فتبخر من بين يدي كخييط دخان أبيض ..  
فشممت روائح نفسي فيه ...

صحت به : يا هذا،

يا أنت،

أنا،

يا ابن أبي،

يا صاحب قلبي وثيابي وفمي.. يا أنت،

توقف حباً بالله.. لكي أبصرني أكثر فيك

توقف يا صاحب نفسي

كي أعرف أنني لست بعيت

.. .. .

.. .. .

شخص يشبهني ..

حياتي ومضى!

يشبهني،

وله عياني، وكفائي، وصوتي، وفمي، وإمارات

جنوني..

حياتي ومضى..

فمضيت

أتعثر بغبار الأرض كاني شخص أسرف في الموت

خلفني في الأرض وحيداً، أعزل، مكسور القلب

كاني أغمد آخر مسمار في نعش صبي ميت.

.....

شخص يشبهني

حياتي ومضى

فمضيت

ثم دخلت الى ظلمة نفسي

فضممت يدي على رأسي

وبكيت.

\*\*\*

يتفقد كفيه بكفيه ..

ويسأل

عن شخص يشبهني .

●

شخص يشبهني

حياتي إذ أبصرني عن بعد.. وأشار إلي :

تقدم .

قلت : فهل تعرفني يا ابن أخي؟

قال : تقدم .

وقال : أنا أنت .

قلت : بلى، أنت أنا.

قال : إذن فأتبعني .

ثم مشى ... فمشيت.

!!! .. .. .

.....

شخص يشبهني.. قال : أتبعني. فمشيت

وجعلت أعد خطاه لكي أنسى خوفي

فالتفت إلي على عجل

وتفرس في كان صياحا يخرج مني ..

قلت : فهل تسمع شيئاً ؟

قال : أئينك.

قلت : فماذا تبصر؟

قال : شقاءك في الأرض، وخوفك من نسياني

ثم توقف قدامي... وتنهَّد.

قلت : لعلك تشكو من ألم.

قال : أنا لا أشكو ... بل أنت.

قلت : لعلك ترغب أن أحمل عنك إذن بعضاً مما تحمل

قال : أحملني .

قلت : ولكنني .....

قال : أحملني.

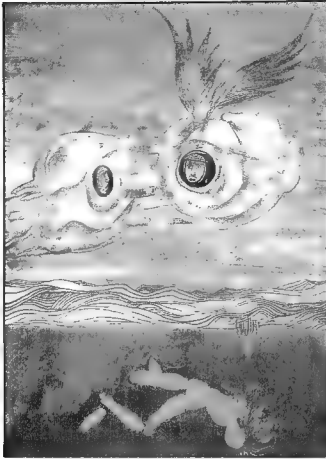
قلت : ضعيف ..

(وأشرت الى رأسي كي يعرف أنني مصدوع

كالعادة..)

قال : أحملني بالله عليك ...

فهمت به أحمله،



## الأُمير

أمجد ناصر\*\*

دال  
للقادمين.

الكلمات التي رفعتني فوق معيتي درجات ستسبقني  
وتهيه لي مصيرا لن يجادل فيه عابرو المعاني  
أنا الذي نودي بين الغزاري ولم يكن بيده حسام  
بل حمامة بيضاء طارت عندما ختنوه، فيكي  
لما رأى الموسى ترشح دما فأنهالوا عليه بالقطن.  
عشت النهار الغالب في غير ارتجزها مصري  
وفاجأتني بصورتني على الدراهم  
واني وجدت اسمي جالسا على النمارق بين أم وأب  
أنكرته  
فلم أكن من نوادي به  
كنت حر المساء أطلق الرمان بكلتا يدي

لأرى ما دبّره يداي  
الغيايب تنظر علي  
ويغمرني بهبائه الهجران.

أنا أبو عنبالله المكثى بالصغير،  
بكر أمي  
ولدت تحت ليدة الأسد  
رايتني حمراء  
وبللي نهار يميل  
سلكت طرقا مشاهدا أسلاف خطرون  
بهمة دم يطرد دما  
ووصلت  
إلى  
ما

صغرت خدي لآلاء النهار  
لا أقدم  
ولا أخضر  
تاركا التباريح تسلس قياد الأنفاس.

ما حاجتي، بعده بالنظر  
الغياية تقى بوعودها  
فالج الماتهة مشفوعا بظلمتي

يا لخفتي  
الهواء يرفعتني حيث تخلق الفكرة  
ويكون ما تبلي من الضوء كافيا

\* شاعر أردني.  
\*\* مقطع من عمل شعري بعنوان «توزيع غرناطة».  
\*\*\* اللوحة للفنان عبدالغفار شحيد - مصر.

واستدرج طفولتي من متاع القوة  
الى معجزة تتمرأى في الظلال.

آبتي اليوم أن أكون صامتا وسط فصحاء  
النهار  
منقطعا لرنين القوافي بين أسنانهم الكبيرة.

ولما جلست على العرش واستوى الأقربون  
وعدت بما لم تصوب إليه أعين كائلي القمم  
بما يكلي لأنام نوما يورق المتسقطين،  
بالعهد يحمل الى دهاقنة النواحي  
ببرانسهم البيض مزهزين من كل قصد  
وبالهواء الصافي  
يقلب سرائرهم على وجوهها  
ويأخذ بأيديهم عبر الأشجار.

وعدت بالغصن والثمرة  
بالمنامة في الطرف الخالي  
لم تقدر ضراعتي من التي بها على وجهي،  
بالشميم منبلجا من ضربة السهمري  
بجت ربيب الظل فلفتين،  
بغالب الجبابرة  
أخذهم بالتلابيب  
بمساحبهم من خزات دروعهم  
يجرحهم على خيط اللعب مدنفين.  
بالنوم الذي طمطنا  
أن  
الصباح  
لناظره.

ومن فرط انتظاري  
ظننت سهم الماء طريق ثقاتي  
عائدين بوثبات كبيرة، من حصاد الثغور.  
على درج السهاد

سمعت خطو العناري يتصاعد في صالة  
العرش  
ورأيت الندى يتبلر على التراب.  
الأنفاس التي تقود أكبر الفاتحين الى مراعي  
الآن  
أهرقت من قبل، عبرها السلام على بدني  
وأخذتني مضائقها

لا  
ألوي  
على

شيء.

أكاد أسمع من سفح غيبوتي  
مباحة خفتي تئن تحت ثقل الزند  
حيث الصليب وخونة الفارس يحوان  
ظلال قامتي  
على المياه.

الرائحة التي تهب من هناك  
تبلغ مرادها وتستحكم  
رائحة  
مرور  
اليد  
على تحالف العشب والندى.

هناك صيف صممه لم يأت  
ولا الذين غلوا جنب يقظتهم في الوصيد.

هناك قمم أعلى وراء تصوري للجبل  
حيث الأخوة على أشدها  
والسلام الموعود اتقى ما يكون قريبا  
من اكتاف مثللي الليلي.

هناك جبابرة أيضا  
أخرجوا غرنا من شراشهم  
تاركين درويا أولت أسماءهم  
وأناسا انهلوا النشدين بالصفير.

و

هناك من يصعد إلي  
وأنا أرى شلة الحمرام  
تتلطف بها الريح

وصل الغاليلون الى الفكرة التي سبقتهم  
وسددت خطى الغرباء الى غايتها

كاملين  
سوى  
من

ندب  
تركبتها  
الريح  
تذكارا.

اليوم ينام واصلو البرج بالوادي على  
سريري

تحت تسعة وتسعين اسما للبقطة.

ما  
أطول  
انتظار  
الطعنة  
في الليل منقطع النظر.

لا سيفي  
ولا لداتي  
ولا مؤول الأحاديث  
سيردون الكتوب الى حجره  
ويرجعون بالنبا الى الطير رمانا به وتنامي

في  
ليل  
بميم  
منقطع  
النظر.

أريد أن أبلى هناك  
في فجر الهباء الكبير

قائطا  
متصدعا.

طويلا  
أريد أن أنام

خفيفا،  
الى الأبد.

ما عرفت، مذ نوديت، سوى هذه الرغبة  
تقودني بخطمها الأعمى الى مسيل الليل  
سوى لهب البنفسج يصاعد من تنين  
الجوف.

سوى الامحاء

باوعية الندم تضحك غبار الأفكار  
وتركت للمقبلين  
حسرتي  
على رابية.

\* \* \*



## الانتظار ينتزعه العدي

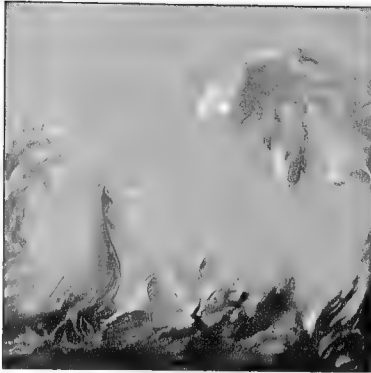
طالب المعمرى

لعبت الكائن.  
من يشرب صورته  
على القهوة،  
الكأس التي تتلاطم  
فيه أنجم الطفولة،  
ولا يستقر على حال.  
نشرب قهوتنا  
كالهاربين من  
لهات الوقت،  
نشربها دفعة  
واحدة.  
والتابوت  
العربة التي  
تدفع المستقبل  
إلى الخواء الأخير.

مسقط

المسافات.  
أنت الغلطة الدفينة  
الصبح النابت  
في الغابة  
يا بن آدم،  
يا سيفاً قوسته الريح  
وأكلته كمنجل الأملاح.  
يا حامل كفك  
على بياض الفضيلة.  
سواد ليلي طويل  
والقمر..  
المفتاح الذي  
ضيعته في الصحراء  
أنا.  
إنتظار يفرسه  
القصي  
في سفينة غارقة

تجلى العيون  
ببياض سوادها.  
يجلي القلب صفرة  
النحاس  
على «مرجل» الحياة.  
آية قهوة  
سينشربها يا بروفرك  
وأي صباح  
أعلمني بك  
غير الكلمات الواقفة  
كمسمار على بابك.  
لم تكن يا بروفرك  
إلا ومضة النار.  
التي اشتعلت  
تدفي بها قلبك الشتوي  
مثل حجارة تندرج  
تطول بينك وبينها



## من أهة النسور

### باسم المرعبي \*

أقودك من عريك عبر المعرات التي تدرب المتأفة  
أقودك عبر مناظر مغطاة بالريش الأعمى وحطام  
المظلات،  
.. ثمة المرايا تسهر معلنة، تعرق الوردية في انقاد  
الغابات،

في المسافة المهموسة لاحتراس النمر!

يحبيك الظلام الساحر

يحبيك الفضاء الجريح في صور الطيور القتيلة

تحبيك الظلال التي ترقد عميقا في أصلاب المرايا

\*\*\*

\* شاعر عراقي مقيم في السويد.  
\* اللوحة للفنان خالد الطهمازي - البحرين.

(...) استقبال مهبك وأصابعك التي تحزم كأبتي في  
مسكرات الألم استقبال هذا الرنين اللامع لضحكات  
هابرات يتدهد بذهبهن الاعالي السحيقة،  
ويشمرن الى الأذهار، تنكسر في دھول خطواتي  
والى قلبي يطوح به تحت مظلات الذهب والعطور التي  
تنيم الغابات،

العابرات بريشهون ونومهن المستعار من الغيم  
يرسمن يدي صخرة لتتقاذفها دموع هذا الكوكب

\*\*\*

لم أضحك بما يكفي لأستمع، وحيدا، الى العويل  
الساھر لأعين الأرض،

لم أقطف النجمة التي يذرعر عطرها الفراغ البعيد  
لم أقل الأنهار والصخور الغفل في الخارطة الوحشية  
التي أشتهي، ليتلى علي سهادك الفاتك

\*\*\*

أذكرك الأشجار المحروقة بعطرها والفراشات المحنط  
طيرانها

أذكرك الينابيع الخرساء والضفاف الرهينة؛

لم تدونك الرياح .

لم تصفك العيون

ولم تسبقك الاساطير

.. ذهبك سهر شمس

ذهبك حارس الظلال والمسافات التي تقولها عينا  
صقر حزين

فمك الربي، يستعيد فيها الفجر سارحه

ويداك روايتي الاثيرة عن الذهب المغلول في الرياح  
المغلقة،

في خزائني تنام الخراط ممهورة بالأبد

وفي قبضتي كل المفاتيح..

الأقفال ترن مليئة بالنسيان

والأزمة التي تتداولها يد الخريف.

مقعنا باحجيتي

أعبر الريح السافرة مثل مدية

متلفعا بأنيني مثل كمانات وحيدة، ترتعش تحت  
الشرفات

لم يتعب العزف بعد

لم تتعب الدموع وهي تروي أسطورتك في سهر  
جنونها

لم تتعب الأصابع وهي تنسقط الضوء الذي يثيره  
نهوضك،

وكأنك تنهضين الفجر معك

\*\*\*

هناك في الصدى السحيق لاحتلامك،

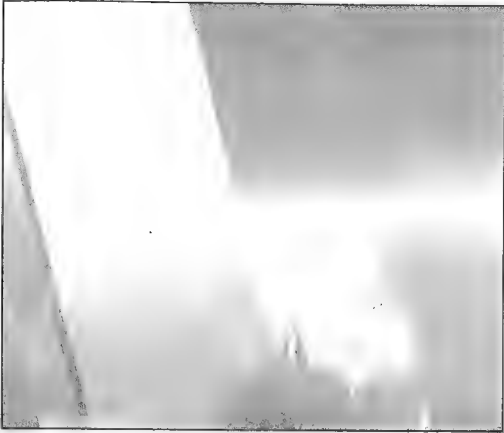
ترقد أيامي منسية كطية في فراشك

أو كاللامبالاة

حيث من الضجر، ذاته، أصنع تشابه الأزمنة

وتتأؤبها!!

\*\*\*



## خالد المعالي \*

هي الذكرى هي الغد، هذه الحياة  
تسحبني كطفل من يدي تضللتني  
بالرمال وتوقعني على طهري صانعا  
من الألم  
لقد كنت وحيدا، أمش نذاب الأسى  
أجرر الأقدام من عثرة إلى طريق  
إلى عثرة حيث الأبواب مسدودة  
والذكرى، كاشياح تنوح هناك.

كان بابا كبيرا باب الحياة  
دفعنا إليه وسد الحيرة المثل  
تناجينا من هناك حيث شبك  
منه تلمض النجوم والقمر  
البعيد يلوح كل شهر ويختفي.

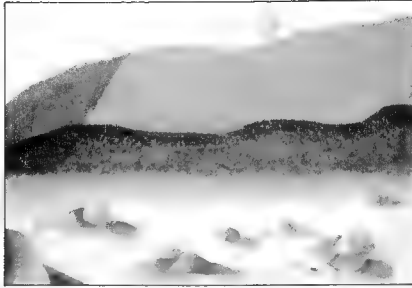
كان لي أن أهب كريخ  
وأن أرمي كاوراق في الخريف  
بلا هدف، يدهديني الهبوب  
لكي استقر وبعد وقت وجيز  
ينتهي كل شيء ويحل الشتاء

كان انتظاري شجارا  
منه عدت الوي بلا هدف  
تأخذني الطرقات وتاويني  
الذكريات، من غصن يابس  
إلى آخر قد أضاعته الشجيرات  
وأبقاني رقيقا، أجرره كلما  
حان الرحيل وشدت الأحجار  
إلى البطون في هذا الطريق الطويل

هاهي الأيام تعقد  
حمل الليل بها  
وأفردنا على الطريق يصحبنا الغبار  
ظل اليد الملوحة  
والنجمة الغافية

أريد من بعيد أن أشد خطا  
يربطني بحاضري وأن ألوح من هناك  
غافيا على حائط الذكرى،  
حول تلوح السحب الكبيرة ماضية  
ويدي دون شيء تستريح

✽ شاعر عراقي مقيم بكارون - ألمانيا  
✽ الربة للفنان رومان هالر - النمسا.



## رسل بعيدة

### ناصر العلوي \*

#### الرجل الذي فقد بصره

تلفت لدهشة  
ولغريب الأثر  
كانت أنواع الرياح تلثقي  
وتترك غرائبها بسمعه  
وتترك الأثر  
يمحي عند ماضيه  
بين الليل والنهار  
واضح وضوح الشمس  
غريب كغربة الليل  
الظلام  
الذي حوله  
عتم قدرته:  
خطوات يطلقها  
ويعود بها أثره

#### نوايا الشهميد

الصباح الذي يبدو  
مرا بلا طريقة  
ينزوي فيها رشدي  
ليس غيره صالحا لفسادي  
وليس غيري خافيا عليه  
عيني على وكر الطيور  
وزمني كماضي الشواطيء

\*\*\*

وأعود مرثيا في تعجلي  
لكني موقن  
سأجد صورة لي  
طافية في بطن الشمس  
أو منفردة في قيعان العمر.

#### أعتم في الضوء

لأن تكون الشبيه الذي  
نهب لعثرة في الصمت  
نهب وثيد في سيرتي  
تنيش باظافرك جناح  
كل ندم  
وكل سواد مقلة  
روحك التي أشعلت بالاعتم  
وأحاطها النسيان بعنايته

#### وجه مضى

بين ساعتين ألف نهار  
وليل أسود  
بين ساعتين  
هو  
آثار أقدام  
ومجزرة تبدأ من السؤال  
تبدأ أول الصباح  
أشعة بين ساعتين

أعرف أنني أهرب من قساوة الرمز  
وإذا تركته يشدني  
مثل غريب

ظلت عثراتي متأخية في أركانه الفسحة  
لكن الحياة التي أحملها  
والتي كانت في طراوة الأرض  
ستختفي خلال أربع سنوات  
أربع سنوات تترنح كنصل صديء  
يلفت الحلم ويشوه خطوطه  
ويطمس غدرانه  
غدت أربع سنوات يزلزلها الخوف  
وتسقط في أرض بعيدة  
قران البحر بالريح، ثمارها الغامضة

#### حياة نافذة

لن يهجم الليل  
دون أهيمه خطوتي  
لمصير غامض  
وإذا وطأت الغد  
راعيا لوسيلة واحدة.  
كنت دائما بانتظار الشتاء  
أقطع ظلمة هنا  
وظلمة هناك

\* شاعر عماني

\* الريح للفنان سليمان الكبكاني - سلطنة عمان.



## تسويات

محمد حسين هيثم \*

على أسنة القات

يرفعون رؤوسهم

يرفعونها

أعلى، فأعلى، فأعلى

يرفعونها

لبروا - عمدا - خلل الرماد

لبروا الكلام

بملايس الميدان

يجر جر رجليه

وعلى أكتافه

يومض القتل

حمار

فجأة

الرصاصة في دورانها المض

تقف على الناصية المقابلة

فجأة

تقطع الشارع باتجاهي

تهمس لي

أنني أكثر اكتمالا

ولا لزوم لاية تسويات لاحقة

فجأة

---

مجاهدة

يكسرون الليل إليها

تحت قشرتها

الأنثى المتضامة

تجهز خضيتهم للمشاء

هو

بأنامله يضغط على الريح

يضغط بشدة

يضغط أكثر

يضغط .. يضغط

يضغط

هل يفصد دمها

هل ترى

يكمل سباحته الأنيفة

في السرائر ١٩

رومانس

لماذا

وهي تجلس أمامي

بمقهى محطة كازابلانكا

في تمام العاشرة

من صباح اثنين خريفي قادم

حين ترعق كوبها

يخلع المطر سرواله .. ؟

مقيل

\* شاعر يمني.

انتظار

على مقربة من فجر آخر

في خلأ البيت

تحت شجرة الجوع الكبيرة

يجلس أطفال أربعة مصصوصون

وأهمهم اليايسة

بانتظار الرب الجالس بدوره

على مقربة من فجر آخر

في خلأ البيت

تحت سدره البرد الكبيرة

بانتظار أربعة أطفال مصصوصين

وأهمهم اليايسة

أهم

يتسلق نسياناتها

يمررها على شفراته

يلحق ويمررتها

يشبك في عروته عواءاتها

وقبل أن ينأى

تفرض عن أحذيته العلاق الرنانة

دون جهان

أبدا

يرج الخيبة

في طاساته

لتقيض النساء محلولات الشعر

في حفاثر النعاس



## مفتتح لشفاعات الآس

أمل الجبوري \*

وتكبر طافية في مهابلات لا تصدأ  
وسماوات بلا خوذ  
وما تبقى من الحداد  
ومن عيش يشربني حد الغرات الآخر  
حين أضمير السواد نخيلاً يتأرجع بين الخناجر  
والدفاتر والسجون،  
كل شيء آيل للسقوط: العمر / والفجر / والفجر  
التاريخ والمستقبل،  
القلب المنقوب بمشربة الأطفال  
حتى الأطفال هناك سقطوا في الجوع والكتابة  
كل شيء آيل للكتابة الطويلة  
للوحدة الواحدة،  
كل شيء انطفاً كأنه لم يكن كومة بطولات  
ومرثاة أن تدب الحياة في صدقات خامرة  
وعري شفاعات تدس في جسدي التدم  
لا شيء جديداً عندي الآن  
لأن الحروب التي ضيعتني احتوتني  
لأن الحروب التي أكلتني  
ضيعتني  
ضيعتني.

\*\*\*

لم ألتئم أنا، هي دمعتي التي تحجرت حينما ألت  
الأشياء  
التي هزمت وعارضت، ثارت وانتخت، خانت  
شكل الحجر  
كل شيء آيل للحجر، عصي هذا العشق على  
الجنون،  
على قمر العشاق الخائف، والأزهار الماخوذة  
بشفافية ألق يتعدد  
كسما من كونكريت، وضحكات سود، ويد  
رطبة من حرارة ما يفيض الحنين إليه، كل شيء  
إليه، كل شيء جارف حتى العشب  
تحال على حفرة قلبي وهوى رماد، لأن الأرض  
غير متألقة، محترقة بالنهار، بالصفاء العمياء  
التي ولدت في صحن ترقيتي  
قصائد لا تناسب حجم الهزائم، وهم الحرية  
هذه التجربة  
أسلمت للريح ساقبها حين تسال إلى معيها سواي  
أنت للسولان والعتاب مرمر  
أنت الدخيلة والصخب  
أخذك السجن وسعيناها اللولة  
أخذك الموت وسعيناها الحزن المقيم،

الغربة زويدة لا أدري متى تنفجر  
كأنني أروج بين أضلاعها وسوء العالم  
كل شيء آيل للانطفاء، شمة حريق يتشكل في  
مطبات الصدفة  
نكن المصابيح تنتظر أن تسلم الضوء للظلمة  
والشح للذوبان  
والأبدية للقلق،  
كل ممر يريحي إليها بالفضة، والوقت الذي  
يغرقنا،  
ولكن ليس من أحد، وما كان عني انتظار أحد،  
منفى البحر يهزم مني، وخرافة الشعارات تنظّل  
قلبي  
فتحجرتني في حناجر ليست لي: في مقابر تكبر  
بنهار الصدقات القديمة  
الماتات بياس ومنتهى،  
قلت . صابحي  
بلدي بهذا البلد  
لا تطفئني بفرح مجهول، فالحزن وطن الكلمات  
أعطني النسيان، لأرجعك بالذكريات

\* شاعرة عراقية.  
\*\* اللوحة للفنانة خديجة الحارثي - سلطنة عُمان.



عبدالله البلوشي \*

الثامنة  
بكاء قديسات، صراخ أطفال  
عويل امرأة هاربة من البحر.  
حيث يمتصني ليل بائس..  
أنا البين  
الهدير الخفي على بابك المقصي.  
أغرستني في راحتك..  
في مائك المقدس..  
أبعثني الى الموتى.  
لا أغتسل من لمسة الريح  
الباكية على سفحك النائم.  
أنت القوة..  
ممجدة  
في بهجة الليل.

\*\*\*

بطبول يقرعها عباد الليل  
خلق يأتونك  
دون أن ينيسوا بكلمة.  
أمهات يلجن فضاءك المنسي  
أزرعني أنا المقتل بالأسرار  
تأبوتا.. قبالة البحر  
لأهرب الى الأشجار الكسيحة  
مياه العشق.  
أبصرك في الأسماء  
في الجلبة الكبرى للريح  
في جدائل المنسيات  
- صبايا - يمددن أيدي راعشة  
في عاصفة الرمل  
طالما مررت على أحجارك النازفة  
لا أسمع  
غير أصوات تتصاعد الى السماء

أبصرك في السماء  
في بياض الأرض.  
أنت الموات الذي  
أسقيتني جذوة اليتيم  
أفتش في عرائك البريء عن  
جسدي  
على أبنائك النائحين ليلا  
إذ قسوة الكلمة غييب المسخ  
يأتونك مغمورين بظل الموت..  
امراة تخلع إسورة صدئة  
وأضعة على خاضرتك طلسم  
الصحراء  
لتلجج الى متفك

\* شاعر عماني.  
\*\* من إلهامات (الف ليلة وليلة)  
\* اللوحة لفنان عبدالستار المرسى - السعوية.

# تفا صيل الا غتياب

إدريس علوش \*

## ١ - الطاولة

الكتب المبعثرة  
في فوضى  
راقدة هذا المسام..  
(لم اقرأ كتابا..  
ما عدت أطبق الحروف  
التي توسوس لي بالاغتراب  
وتفتابني كلما تركتها عارية  
على الطاولة..

## ٢ - سعاة البريد

كما المطر جاءوا رفأت  
يحملون البريد إليّ  
واسلّتهم سحابة..  
سعاة البريد  
الذين يعرفون عناوين  
المذبحة  
وشارع الرصاص  
جاءوا..  
بأخبار عن موته  
وبعنوان جديد  
يستوطن المقبرة..

\* شاعر مغربي.

## ٣ - الناي

الناي الذي عهدت أنغامه  
البابلية

استعصى على صفيح القصب  
لتقر حبات الحصاد  
تاركة مهبط الريح  
للقصائد ..

## ٤ - فندق

أمر  
دون أن أعرف للطريق اتجاها  
غير أن خطواتي تسرع  
نحو حثف حذاء البارجة ..  
الرصيف الذي أعرفه  
اغتصبوه بالوان عابرة  
لكني نمت عاريا  
قرب دالية المقهى !..

## ٥ - الحرب

أيتها الحرب  
اتقتلين الرفاق الحالمين بعبير  
السلام  
تريشي قرونا  
واشتعلي في البعث إن شئت  
فالاعمار  
والأسرار  
بيد الرب  
لا البنادق !..

## ٦ - لانه

ولأنه يعضغ حروف الأشربة  
في كتاب ...  
ربلته سماء المنايا  
ساقية في حزن مراق

/... /...  
/... /...

تبت حانة على المعر  
تفتابه  
حكايها  
ومرايا  
ولا شيء يسكنه غير  
السرلاب ..

## ٧ - ورطة

محضر الشرطة  
يعتقل حتى الأرض  
في «التروار»  
مرة  
بحث عن الدليل الوطني  
في جيوب لا أملكها  
فما وجدت غير إبرة  
القيت بنفسي في ثقبها  
وأخللت بالنظام العام... !

## ٨ - المنازل

- أسكن باحة الغرق  
- المنازل الملتوية تفتاب  
السطوح  
عارية ..  
- امرأة تضاجع قبوا ..  
وسرير مضرب عن النوم  
يعتقل أحلاما  
لا ترى الشمس  
لكن الشباك؟!..

\*\*\*

## حين تغني السماء

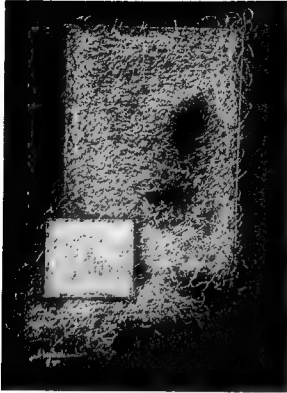


### عائشة البوسميط \*

ماء ..	ربيع المواسم	كي أراك في الحلم
ترنيمة الفضاء	اشتياه الصباحات	وحين أفيق..
قيثارة الروح	للورد	ماء..
انعثاق الروح	لأغنية العصافير	صخب الشوارع
من صيفها	لعمرك السخي	اجتياح الروح
لتنهض رؤياك الحبيبة	أدنو عبر الرغبات الممكنة	لمدارات اللذة
حين تغني السماء	استظل تحت سقف الله	حضورك في الغياب
ماء ...	لاصلك	هذا غناء السماء
احتضان البياض	لا تبتعد ..	ممن يستمع لغنائي؟
من يعرفني	لاصلك	
	لا تبتعد ..	
	حين أغفو أسامرك	

\* \* \*

\* شاعرة من الإمارات العربية - الشارقة  
\* اللوحة للفنان بيتر غلوسدورف - ألمانيا



الترجمة: سعدي يوسف  
 «...»  
 «...»  
 «...»

ترجمة: سعدي يوسف \*

وحشة هذا المكان هي التي تملأ ذهني، يوماً بعد يوم،  
 بمنظوراتها خط من الجروف، منحرف إزاء السماء، والبحر  
 رصاصي بعده، وإلى الغرب والجنوب، جبال، مكسدة تحت  
 الغيم، إلى الشمال، وراء مصب النهر المنقح، سهوب عشبية  
 خاوية، تمتد إلى القطب.

لثمانية شهور في العام يتجمد العالم، وتهب أنفاس لعنة  
 قطبية على الأرض. الأرض تبيض بين ليلة وضحاها، وحين  
 يرتخي الثلج أخيراً ويذوب، يوحد السهل كله ويتنقش وتقرنونا  
 الحشرات والضباب الساخن ينثف بخاراً بين الأعشاب  
 المتطاولة. لم أجد هنا شجرة ترتفع بين الشجيرات الرمادية  
 البنية الخفيفة. لا زهرة لا ثمرة، إنشا في نهايات الأرض، حتى  
 الأنواع العليا من الفسراوات لم تبلغنا بعد ونحن على ميعدة  
 قرون من فكرة بستان أو حديقة للمتعة حسب البلاد تمتد  
 مفتوحة من كل جانب، مسورة إزاء الغرب والجنوب، مستوية  
 إزاء الشمال والشمال الشرقي، مع نظرة إلى السلا نهايةية.  
 الانحراف الحاد للجروف يؤدي إلى السماء، بطائع النهر  
 شجراً الإسنئين السهوب العشبية فيما بعد كلها يؤدي إلى  
 سماء معلقة، خفيفة فوقنا مثقلة بالثلج، أو خاوية على مدى ما  
 تراه العين، أو يتخيله الذهن، سماء بلا غيوم، بلا لجنحة.

النص المنشور هو الفصل الأول من رواية عنوانها الأصلي  
 «حياة متخيلة». وديفيد معلوف، ولد في بريسيان بإستراليا، أسرة  
 أبية من لبنان، وأميرة أمه من لندن. درّس في إنجلترا عشر سنوات  
 قبل عودته إلى أستراليا حيث حاضر في جامعة سيدني حتى العام  
 ١٩٧٨. إقامته الآن موزعة بين سيدني وإيطاليا. تتناول الرواية  
 قراءة لحياة الشاعر الروماني (٤٣ ق.ب - ١٧ م) مؤلف «مسخ  
 الكائنات» الشهير الذي ترجمه د. ثروت عكاشة إلى اللغة العربية.  
 كان الامبراطور أوغسطس نفى الشاعر إلى تخوم الامبراطورية  
 الرومانية، بعيداً عن اكتاف اللغة اللاتينية، بين قوم بؤساء، ذوي  
 حياة بدائية شاقة.

لقد نجح ديفيد معلوف، عبر جهد وتحمس مرموقين، في أن  
 يجعل من رسده أوفيد في المنفى، استبطاناً وبياناً واحتجاجاً،  
 وعملاً فنياً صعباً في الأساس. في زيارتي أستراليا، العام ١٩٩٥  
 حاولت أن ألتقي معلوف، لكنني أخفقت قبل أن أتمكن من إيطالية أمل في  
 أن تكون هذه الترجمة بطاقة زيارة فضل.

س.ي.

\* شاعر وكاتب عراقي مقيم في عمان - الأردن.  
 \* اللوحة للفنان عبدالرحيم سالم - الإمارات العربية.

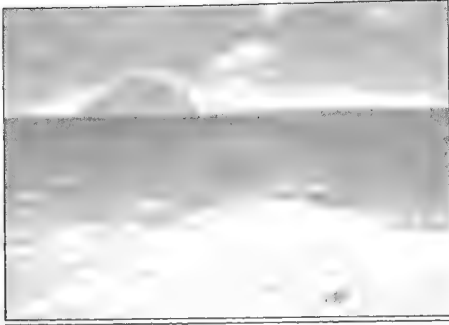












### ابراهيم عبد المجيد \*

الشباب والفتيات والصبيبة جماعات صغيرة تلعب الكرة بسلاسة أو تتسابق في السباحة وطول النفس.

فوق الجميع فضاء، أبيض واسع، تصعد فيه الشمس قوية إلى منتصف السماء، فتزبد من اتساع الكون وبهائه، والمرأة الشابة الجميلة التي ترتدي الفستان الليموني الخفيف الفضفاض الكثير الدانتيل عند الذيل وحول الصدر الواسع والكمين القصيرين السواسعين، والتي تصرع حافية يسبقها ويحيط بها الأطفال، قد ابتعدت الآن مع امتداد الشاطئ ناحية اليسار. لقد قال لزوجته حين رأى المرأة تمر من أمامه، لا يزال الوقت مبكراً لضيق الأطفال.

لكن زوجته أخرجت من حقيبتها المعلقة على جنانب «الشيزلونج» التي تجلس فوقه، نظارتها السوداء. الشمس ليست أمامهما، الشمسية الكبيرة فوقهما والظل يحيط بهما. يعرف أنها تغالب الدمع. أحس بحاجة إلى النهوض من مكانه قليلاً.

في الليلة الأولى لوصولهما منذ أسبوع، عضه الجوع في وقت متأخر كان قد انتشل طويلاً مع زوجته في تنظيف الشقة

تراجع الماء فارتفعت الرمال، وملأت الفضاء آلاف الصخور المبعثرة، صغيرة عند الشاطئ، كبيرة كلما اقتربت من خط الأفق، تحوط بها، وتتبت من قلبها، نباتات غريبة، وتزحف بينها، وحولها الأسماك عديدة الألوان والأشكال مصابة بكهرباء شيطانية، في الوقت الذي انتصبت فيه في أكثر من موضع، أعمدة رومانية عليها نقوش محالة حروفها التي لم تعد بارزة. كما ظهرت من بعيد بقايا سفن قديمة سوداء أخشابها زلقة نمت فوقها الطحالب المائية.

لم يقف أي شخص على الشاطئ صارخاً. لم تنصب الدهشة خيمتها على وجه أحد. هو وحده الذي رأى المصطافون يجلسون تحت الشماسي، أمامهم، تحت أرجلهم في الغالب، الأطفال يحفرون حفراً صغيرة، يملأونها بالماء الذي ينقلونه إليها بالدلاء البلاستيكية. يدخل الأطفال إلى الماء فتجري خلفهم عيون الآباء والأمهات، والبحر هادي، ينسطح مأواه باتساع مريح للنظر، ويتحرك حركة مخملية عذبة، وفيه توزع

\* روائي مصري.

\* اللوحة للفنانة صفية البلوشي - سلطنة عمان.











## باريت قصديت

### كمال العيسادي القيرواني \*

لم يكن ممرا عاديا ، ولكنه كان حلقوما طويلا مثل الثعبان ، وضموه خصيصا لكي لا نتجمد من البرد ، ونحن نعبّر المسافة الفاصلة بين الطائفة ، وذلك البلد الغامض .

كنت مشدوبا ومتوجسا من شيء ما ، وكانت بي رغبة في العدو ، باتجاه المطار او العودة حيث الطائفة .. كان المهم عندي عبور البحر بأسرع ما يمكن .

حدثت بعد ذلك حوادث شتى ، وقرعت من نفسي بهذا البلد ، وافرغت فيه من بعضي الآخر حتى اكتفيت او كدت ، والفت المكان حتى كاد يالفني . وقدمت له أجمل سنوات شبابي قربانا .. وكنت راضيا وأكثر .

كان إحساسا غريبا ، ذلك الذي اعتراني ، وأنا امبر البحر الفاصل بين الطائفة ومطار موسكو الدولي .

اذكر ان الساعة كانت تقارب الخامسة صباحا ، وكان مذبذب الطائفة قد أعلن لأكثر من مرة بأن درجة الحرارة شارفت الثلاثين تحت الصفر ، وبالرغم من عدم تعودي على سماع مثل هذا الرقم ، فقد كنت مهتما فقط بجدران البحر الحديدية .. !

\* كاتب تونسي مقيم في ميونيخ بألمانيا .

\* اللوحة للفنانة الكويتية نورا البهصمي.













## طقوس

ابراهيم فرغلي \*

للقائما مع موعد حضوري الى المقهى. يكتأثن ساعة واحدة.. ثم يذهبان.

كنت أسعد لرؤيتهما في كل مرة تقع عيناى عليهما.. فقد كان وجودهما يرسخ يقيني في الايمان بالحب. وأن الفتاة التي أحببتها طويلا قبل أن تتركني وتلقي بنفسها في أحضان «عريس جاهز» ليست مثالا.. تجربة حياة مشتركة فاشلة - كما اعتاد أحد أصدقائي أن يقول.. فالحق موجود وما زال رغم توافر كل عناصر تدميره الدامية في زماننا الرديء هذا.

وكان وجودهما يجعلني أبتسم ساخرا من ذلك الهاجس القابع في أعماقي كوسواس قهري خبيث يتماثلي في برود ويجعلني أمتليء باضطراب المقامر الذي رهن كل حياته، وربما زوجته أيضا، بموضوع رهانه.

خقق قلبي بعنف في تلك المرة التي رايت فيها الفتاة للمرة الأولى جالسة بمقردها.. ربما أنه تأخر قليلا لظرف أو لآخر.. لعله مريض.. ولكن لم هذا التشاؤم .. فلعله يشتري لها شيئا أو أنه ذهب ليقيض حاجه له هنا أو هناك. وعندما أوشكت الساعة على الانقضاء كان البرد يشملني بشكل جعلني انتفض

في الركن المعتاد بمقهى الأثير ويجوار النافذة جلست. وضعت الصحف أمامي قبل أن أطلب مشروبي المعتاد من «عم ميسرة»: قهوة زيادة «دوبل».

مضت فترة طويلة منذ اعتيادي على هذا الطقس الذي أمارسه ثلاثة أيام في الأسبوع مخصصة أساسا للقاء الأصدقاء. أحضر قبل مواعدهم ساعة أشرب أتناهاها القهوة بينما استكمل قراءة الصحف التي لم يتسع وقتي في الصباح لقراءتها. ربما أبتعد بذهني عن المكان محلقا خلف فكرة طارئة أو أشرد قليلا وعيناى تتابعان الفتى والفتاة الجالسان على الجانب الآخر المواجه للمقهى والحال على النيل فأفئق من شرودي وقد انفجرت شفتاي عن ابتسامة كبيرة كرد فعل لرؤيتهما يضحكان في براءة. أثلث حولي مضطربا خشيبة أن أكون قد ضببطت متلبسا بفضولي فأفسد بدس راسي بين صفحات الجريدة التي أتصفحها محاولا مداراة إرتباكى. وهكذا انضم الى طقوس هذه مشهد الفتى وفتاته اللذين تزامن

\* كاتب مصري يقيم في عمان

\* اللوحة للفنان انور سونيا - سلطنة عمان.











## أبي محمد الأزدي - الذهبي

كثر معرفي لعلم الطب التجريبي والغوي

التقليل من الجهود التي بذلتها أمة العرب والمسلمين في مسيرة الانسانية رغم انهم (العرب) كانوا في يوم من الأيام سادة مجالاتهم المعرفية حينما كانت الحضارات القديمة تطف في سبات عميق وتشير حالاتها الى السقوط في كل المناحي.

هذه نورة الحياة حسب المفهوم «الخلدوني» وما نحن العرب اليوم نجتزح حضارتنا العريقة اجتراراً دون أن نضيف القليل .. القليل إليها. رغم أن الكثير من المخطوطات والكتب لتلك العلوم والمعارف تعرض عبر الأزمان لحالات من التلف والحرق.. رغم هذا كله مازال احياء التراث العربي الاسلامي في جزء كبير منه غير معروف أو غير معرف به أو مجهول به.

فأبو محمد عبدالله بن محمد الأزدي العماني. ويعرف بابن الذهبي أحد هؤلاء الذين شملهم بغباره النسيان لولا أن الكتاب لا يضيع صاحبه مهما تكاثرت الظروف، فيكتبه في الطب التجريبي يخرج الذهبي من ذاكرة النسيان الى وهج الحياة

### تحقيق لكتاب الماء

ففي مقمته المحققة للكتاب يقول الباحث اللغوي العربي الدكتور هادي حسن حمودي بأن التراث العلمي العربي المصنف ضمن التراث التجريبي لم يحظ بسمعة حسنة لدى أبناء هذا الجيل لما لب على الأذهان من أنه تراث معتمد على الخرافات والاساطير، وأنه لم يكن ينحصر منحنى العلوم وما

يشكل احياء التراث العلمي التجريبي للعرب والمسلمين دوراً هاماً الآن وسط ظروف يمكن أن نقول بأنها من أخطر الظروف التي تتمرجه كتحديات أماننا. والقادمة من الطرف الآخر الذي يلقي اجتناس العلم والمعرفة والاجتهاد في الخلق التي أنشأها وصاغها وطورها العرب والمسلمون خلال الحقب التاريخية الماضية.

ولأن المعرفة والعلم لا يعرفان الحدود والأزمان فقد ساهم العرب والمسلمون بدور جلي في تلك المجالات الخلاقة وابدعوا وأعطوا جهودهم للانسانية في مختلف العلوم المعرفية، وبما أن للأزمان احكامها، احكام قسرية فرضتها حالات تلك الظروف بالانقضاء وعدم الاعتراف بالآخرين والتقصير في حقهم بالعمل والانتاج ونسب اجتهاداتهم الى أطراف أخرى، واحكام ذاتية خاصة فرضتها عزلة الأزمنة وقلة التواصل والاتصال.

كما أن العلوم التجريبية عموماً والطبية خصوصاً لدى العرب دائماً أو في معظم الأحيان؛ ينسبها أهلها العرب والمسلمون أو ينسبها الآخرون الى غير العرب وهنا تكمن الخطورة.

تجهيل من ذوي القربى ومباهاة الآخرين بأن العلوم منابيحها حضارتهم القديمة وإن العرب ليسوا الا ناقلين لها أو ناسبيها اليهم.

إن عوامل كثيرة تضامرت من أجل الانقضاء والإخفاء حتى























# عبور الربع الخالي

## رحلة توماس بيرترام

محمد همام فكري \*

الأوروبيين وعلى رأسهم عبدالله فيليبي الذي تخصص في دراسة شبه الجزيرة العربية وبقي فيها لأكثر من ثلاثين عاماً وكانت أغلى أمانيه أن يكون أول من يعبر الربع الخالي، فالربع الخالي خال مجازاً من أشكال الحياة كالنباتات والحيوانات، لصعوبة ووعورة ظروف الحياة المناخية فيه، وهو يشكل في المساحة ربع مساحة شبه الجزيرة العربية بأكملها إذ تصل مساحته إلى حوالي «مئتي ألف ميل مربع» أي أنه أكبر من مساحة بعض الدول الكبرى كفرنسا مثلاً.

يعتبر الرحالة البريطاني الشهير توماس سيدني بيرترام Thomas Bertram (١٨٩٢ — ١٩٥٠م). من وجهة نظر المؤرخين رحلة محترفاً.. ذلك لأنه أول من عبر الربع الخالي وما أدراك ما الربع الخالي في ذلك الوقت.. عندما بدأ رحلته من ظفار في جنوب شبه الجزيرة العربية إلى شبه جزيرة قطر على الخليج العربي في بداية الثلاثينيات من هذا القرن وسبق بذلك الرحالة

\* كاتب مصري.  
✉ عدسة · ويلفريد ثيسيجر.

ذلك الوقت أكمل عدته للسفر من ظفار جنوب عُمان على شاطئه المحيط الهندي ماراً بسلسلة جبال القارة المشرفة على المحيط الهندي ومقرها يتصل بإقليم المهرة المعروف في تلك الجهات بالندج، وفي يوم ١٩ ديسمبر سنة ١٩٢٠م كان يقرب شخص من الذي تبدأ منها المنحدرات الشمالية لمنطقة النجد هذه حيث انتهى الجنوبية لمنطقة الرمال وقد استغرق اختراقه الرمال من شيصور الى قرب شبه جزيرة قطر ما يقرب من شهر.

الأولى: كانت عند جنوب شرق حدود الربع الخالي بالقرب من رأس الحد عند ظفار.

والثانية: من ظفار الى مسافة مائتي ميل من الداخل.

وتغطي هاتان الرحلتان أكبر جزء تم استكشافه في أي منطقة في العالم.

ويمتاز توماس بأنه يسجل مشاهداته بأسلوب أدبي يليق بنسجه في سرد قصصي شعبي وكان هذا النوع هو المتداول بين البدو كاحتفالات بسمية بني هلال، كما حاول أن يقارن بين سيرة بني هلال وحمية البدو في زمانه (في الثلاثينات) عندما كان وزيراً لسلطان مسقط وعُمان التي تركها عام ١٩٣١م، وقد أثر فيه كثيراً هذا التراث فأوله اعتماده عندما عاد الى أوروبا بعدما عاد مرة أخرى الى البلاد العربية حيث أصبح أول مدير لمعهد الدراسات العربية الموجود حالياً في شعلان بلبان.

قام بنشر الدراسات التمهيدية عن القبائل التي قابلها في رحلته الأولى، كما نشر كذلك بعض الدراسات الهامة الخاصة بالآلغة التي يتحدثها الشيوخ في شبه جزيرة مسندم، مع ترجمة لمفرداتها ونشرها عام ١٩٣٠م.

يجمع المؤرخون على أن مساهمة توماس الكبرى تكمن فيما قدمه من معلومات قيمة عن الربع الخالي (الجغرافيا والإنسان).

ففي وصفه لرمال الصحراء عن الربع الخالي يقول:

«كم هي مذهشة منطقة التلال الرملية العظيمة، عندما شاهدتها للمرة الأولى، حيث نجد محيطاً شاسعاً، فهي مرتفعات مفاجئة هنا ووديان متدرجة هناك، دون أن تشاهد أي بقعة خضراء، والتلال من مختلف الأجناس ولكنها غير متناسقة مع بعضها وترتفع التلال طبقة فوق طبقة كمنظومة جبلية ولا وجود لظلال هناك، فأشعة الشمس تكاد تكون عمودية».

ويقول أيضاً:

«إذا أردنا أن نلقي نظرة على الرحالة لتتبع تكوينه فلنبدأ من طفولته فقد تعلم في مدرسة القرية ثم تلقى بروسا خاصة حتى تأهل للحياة، والتحق بالجيش سنة ١٩٠٨م وترقى فيه الى أن شغل وظيفة ضابط سياسي في جيش الحكومة البريطانية في العراق خلال الحرب العالمية الأولى في المكتب السياسي برئاسة السير أرنولد ويلسون، كما عمل مستشاراً للحكومة العربية في شرق الأردن عام ١٩٢٢م وعين وكيلًا سياسيًا في عدن.

يذكر «روبن بدول» أنه عين عام ١٩٢٤م وزيراً لسلطان مسقط وعُمان الذي اصطحبه في عدة زيارات ورحلات الى المناطق الشرقية لساحل عمان وقد استفاد توماس من هذه الرحلات في تأليف كتاب هامة عن الجزيرة العربية منها: *Arabia, 1932* Felix, Across The Empty Quarter of Arabia، وفيه قدم وصفاً رائعاً لرحلاته التي عبر فيها الربع الخالي تضمن خريطة هامة ودقيقة للربع الخالي استعان بها فيما بعد قبلي في رحلته في شبه الجزيرة العربية.

ومن مؤلفاته أيضاً كتاب «العرب»، *The Arabs, 1940* U.K. يقول فيه ما موجه أن العرب قضية الذين تركوا الأثر العميق في العالم.. إضافة الى مقال بعنوان: *The Kumzar, 1930*, U.K. *Dialect of The Shihuh Tribe of Arabia*، ونشر هذا المقال في المجلة الآسيوية المملكية عام ١٩٣٠م تناول فيه اسرار اللهجة الكمزارية وهي لغة أرية الأصل دخل فيها العديد من الالفاظ العربية.

لقد كان هدف توماس الرئيسي هو عبور الربع الخالي، ولحسن الحظ أنه كان لديه متسع من الوقت ليعيد نفسه، وفي الفترة ما بين ١٩٢٧ - ١٩٢٨م، قام برحلة الى ظفار على ظهر جمل لمسافة ٦٠٠ ميل وكانت بمثابة رحلة تجريبية استعداداً لعبور الربع الخالي، وفي فصل الشتاء التالي ركب باتجاه الشمال حتى وصل الى حافة رمال الربع الخالي بعد أن انخرط في حياة البدو وحصل على ثقة رجال القبائل وأخذ يتصرف تماماً كإبناء المنطقة فأطلق لحيمته ولبس لباسهم وأكل وشرب كما يلكون، ويهربون وأقلع عن التدخين وأنجز رحلتين هامتين من رحلات استكشاف الجزيرة العربية.

## إختراق الربع الخالي

لقد حاول عبور منطقة الرمال الكثيفة عدة مرات، ولم يتح له الوصول الى غرضه إلا في شتاء عام ١٩٣٠ - ١٩٣١م، ففي

«و هناك لحظات شاهندا فيها منظرأ خلابا يفيض جمالا وحسناً حيث بدت جبال الرمال بتصميميها المعماري البديع بلون احمر وردي تحت سماء صافية وضوء ساطع، إنها طبيعة جميلة خالصة لا يتنافسها إلا جمال يوم شتاء من أيام سويسرا».

ويضيف :

«استطاعت صحراء الربع الخالي تلك الصحراء العذراء الكبيرة في جنوب شبه جزيرة العرب أن تستحوذ على انتباه «ويلسنده» و«ريتشارد بيرتون» كما استحوذت على انتباه كل رجل أبيض أقدام في شبه جزيرة العرب، كما أغرتني أنا الآن، ومنطقة الربع الخالي يمكن تشبيهها بسيدة وقود، توميء للإنسان أن يمتنع عنها، كان هذا هو انطباعي الأول بالفنسية لها، ولكن لم اتطرق بهذا الوهم الذي سببه الغزو المباشر والنهائي، وكان قلب الرمال يحتاج مني الى خبرة وتجربة وكان طموحي وقتها محدداً بنطاق الحدود الجنوبية للاراضي وكان هذا كافيا لانها تمثل مساحة كبيرة ولكن باللاسف ففي مقالي الاول كان علي ان اجد نفسي متجها الى البداية».

وتحت عنوان «ملاحظات جغرافية عن الربع الخالي» يقول ما خلاصته:

«هو جميع المنطقة الواقعة جنوب شرق الجزيرة العربية، والقبائل التي تعيش فيه ليس فيها من يفهم معنى كلمة الربع الخالي أو يسميه بذلك، وهي صحاري يتكون ثلث مساحتها في الشرق والجنوب من منحدرات خالية من كل زرع، وبقيتها بهار من الرمال من الشمال والغرب، والقبائل مناطق إقامة في المنحدرات من الرمال، لها أسماء معروفة عندهم، وفيها ما يسمى باسم القبيلة القاطنة فيه، أو اسم الوادي الذي يخترق تلك الناحية.

وبين رمال الحدود الشمالية تقوم سلاسل من جبال الجيس على شكل حدوة الحصان، تمتد قاعدتها الى الحدود الوسطى الجنوبية، في مناطق أم غريب وخرير وعروق الذاهية ومنهيد ورجا أت.

وفي حدوة الحصان تلك لا تجد إلا القبائل التي تسكن مناطق الرمال الكبرى وهي آل مرة في الشمال الغربي وآل رشيد (غير أمراء حائل) في الوسط الجنوبي والعوامر والمناخير على نطاق أضيق من الأولين في الشمال الغربي.

أما في خارج حدوة الحصان، بينها وبين المنحدرات تظهر رمال الحدود وبعض قبائل المنحدرات تستفيد منها موسميا ومن هذه القبائل في شرقيها أبو شمس والدروع والحراسيس

وعقار، وفي الجنوب، بيت كثير والمناحل وسعر وكرب، وترتفع على جوانبها الثلاثة، ففي الشمال الشرقي تبدأ سلسلة هجر في عُمان وفي الوسط الجنوبي سلسلة ظفار وفي الجنوب الغربي جبال حضرموت ونجران.

وتوجد رمال متحركة كثيرة تشبه الملح الأبيض في أم السميم لا يجروء على عبورها إلا بدو الدروع.

## آثاره

ترجمته : ست وعشرين مقامة من مقامات الحريري (١٨٥٠م).

\* لهجة قبيلة شيموح، مع ترجمة لمفرداتها (١٩٣٠م).

\* الانذار والغزوات في العربية (١٩٣١م).

\* العربية السعيدة (١٩٣٢م).

\* الربع الخالي (١٩٣٢م).

\* العرب : نهضة وحضارة ثم سقوط وانتعاش (١٩٣٧م).

وله عدة مقالات في مجلة الجغرافية منها:

\* الربع الخالي (١٩٢٩ - ٣١).

كما نشر في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية مقالا بعنوان:

\* من لهجات الجزيرة العربية (١٩٣٠).

قبائل جنوب الجزيرة العربية في مجلة معهد علم السلالات الملكي (١٩٢٩ - ٣١) وأسرة اليوسعيد في عُمان من ١٧٤١ الى ١٩٣٧ (تقارير المجمع البريطاني ١٩٣٨م).

## المراجع

- برترام توماس: مخاطر الاستكشاف في الجزيرة العربية، ترجمة محمد بن عبدالله، ١٩٨١م، وزارة التراث القومي والثقافة، عُمان، ص ٥ - ٧.

- نجيب العقيلي: المستشرقون، ثلاثة أجزاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤م، ص ٥٢٩ - ٥٣٠.

- Thomas Bertram, Arabia Felix,

- Thomas Bartram Across The Empty Quarter of Arabia, U.K. 1932.

- Thomas Bertran , The Arabs, 1940 U.K.

\* \* \*

نزي

### قسمية اشتراك

أرجو اعتياري مشتركاً للفترة بين ..... إلى .....  
بعدد ..... نسخة. وأرفق عليه قيمة الاشتراك.

شيك ☐ حوالة ☐ نقداً ☐

الاسم .....

العنوان .....

التاريخ .....

مجلة نزي - تصدر عن دار جريدة عُمان للصحافة والنشر - إدارة التوزيع  
ص.ب: ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي: ١١٢ - سلطنة عُمان - هاتف: ٧٠١٥٥٥ - فاكس: ٧٩٠٥٣٢



## الكتاب :

# عُمان في التاريخ



خاصة، طرح بعدها هذا العمل للنقاش على مدى أربعة أيام بجامعة السلطان قابوس في سبتمبر عام ١٩٩٤م.

وقد شارك في الندوة أكاديميون من مختلف المؤسسات العلمية في العالم العربي.

ينقسم الكتاب الى خمسة أجزاء مرتبة على شكل أبواب يضم كل باب منها مظاهر معينة من التاريخ العماني.

فالجزء الأول من الكتاب يهتم بالظواهر الجغرافية والبنية البشرية الى جانب الدراسات المتصلة بالبيئة الأرضية والاجتماعية والسياسية للدولة العمانية.

أما الجزء الثاني فيعود للقاريء الى الحقب المبكرة من تاريخ عُمان مع وصف للهيكل الاجتماعية في تلك الحقب.

الجزء الثالث يحدثنا عن الوضع في الدولة منذ فجر الاسلام وحتى أيام الرحالة ابن بطوطة في القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي.

ومن خلال الفصل الرابع يستعرض لنا الكتاب الشخصية الفريدة لعُمان من مختلف الجوانب التاريخية: فالإباضية

ظهرت الحاجة في الآونة الأخيرة إلى إصدار كتاب يتناول تاريخ عُمان في شيء من التفصيل، ويحكي هذا التاريخ على مدى العصور التاريخية المتعاقبة، ويضم الحضارة بجانب التاريخ، لأنه لا يوجد في الواقع حتى الآن كتاب يتناول هذه الأمور كلها، وحتى إذا تناولها أو تناول بعضها فإنه يوجزها إيجازاً لا يشفي غلة القلمان إلى التعرف على عُمان تاريخياً وحضارياً، أو يأتي بسرد لتاريخ عُمان حسب النسق والمنهج القديم الذي أصبح لا يساير مناهج البحث التاريخية الحديثة، وفي الأحوال كلها فإن حضارة عُمان لم تزل حظها الكافي من البحث والدراسة حتى الآن.

ومن أجل توفير المعلومة الصحيحة وسرد الوقائع التاريخية الحضارية لمراحل الحقب العمانية عبر العصور والأزمان.

قامت وزارة الاعلام - العمانية بطبع كتاب «عُمان في التاريخ» باللغتين العربية والانجليزية.

إن كتاب «عُمان في التاريخ» هو نتاج الجهد الكبير الذي بذل من أجل كتابة أول تسلسل تاريخي لعُمان بأسلوب بحثي حديث، لقد استغرق هذا العمل جهد كبار العلماء العرب السذيين قاموا بإجراء دراسات موسعة، قامت بمراجعتها لجنة

قد لعبت دوراً كبيراً في تشكيل المجتمع العماني، كما إننا نستطيع أن نتعرف على عدة مظاهر حضارية للتراث العماني من خلال فن المعمار والتقاليد البحرية.

الباب الخامس للكتاب ينتقل بنا من تأسيس دولة اليعاربة وجهود الإسم ناصر بن مرشد لتوحيد الدولة إلى استعراض كامل للدولة البوسعيدية منذ نشأتها وحتى بزوغ فجر سلطنة عُمان الحديثة.

إن كتاب «عُمان في التاريخ» هو أكثر المعالجات شمولية للتاريخ العماني والتي تم نشرها حتى الآن. فهو لا يقدم لنا مجرد صورة لماضي العريق لعُمان، ولكنه يعتبر مرجعاً هاماً لكل الذين يحاولون التعرف على حاضر الجزيرة العربية من خلال دراستهم تاريخياً. ولنا قراءة قادمة للكتاب..

## مسترات الأب



### طه خليل \*

عائلة «موسى موزان»، أو بالأحرى بناته الخمس: «هدلة، بسنة، جملى، زيري، ستيرة» وحفيده «هبة» (ابنة هدلة وأحمد كالى)، ست نساء يعيشن في منزلين بعد مقتل والدهن والدتهن «خاتون نانو» ومعهما زوج هدلة ووالد هبة «أحمد كالى». باييد مجهولة في مكان قريب من الثكنة العسكرية الفرنسية. (تقع أحداث الرواية في أواخر أيام الوجود الفرنسي في المنطقة). من الصعوبة - كما أعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعودنا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما. وهذه إحدى المزايا التي تميز كتابات سليم بركات - لاسيما في روايته هذه ورواياته «أرواح هندسية» - من قبل - فالأحداث والاستطرادات تتراكم من خلال استلهامات وتوليدات، توجد لها مصائر «واقعية» - فانتازية! - لكنائته الروائية أكثرت هذه الاكتشافات بشراً أم حيوانات، أم نباتات، أم طيوراً، أم أمكنة وكل كائناته الروائية هذه حائرة، وقلفة، تقدم على الشيء، ثم تنقر منه لثي «آخر» وبذلك فإن أية محاولة تصنيفية يقوم بها الدارس لعمل سليم بركات هذا، هو ضرب من الخيال!، فهو في

ما يزال الشاعرة والكاتب سليم بركات يشرع في كتابته في الأجواء والعوالم الكردية وتبدأ روايته «معسكرات الأبد» بمشهد لصراع عنيف بين ديكين «رشة» و«هلك» ومن خلال سرد الكاتب لحديثات وقائع هذا الصراع يحدد لنا في الوقت نفسه القطعة الجغرافية التي ستدور عليها أحداث الرواية قيعاً بعد: وفي دورانها المتلفظ، كأننا يتركان آثاراً خشنة في الطين الخريفي على الهضبة المشرفة على الجسر الذي يصل السهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالاً، في أنحر حقول القمح المشطورة بالطريق الأسفلتي، المتعرج كخاطرة لن تستكمل. ص ٧.

يرصد الكاتب في روايته هذه، كما في روايته السابقتين «فقه الغلام» و«الريش» حياة عائلة كردية، في مدينته «المتناثرة» شمالاً: قاسطن، حيث يؤرخ من خلالها حياة شعب منسي في الشرق (الشعب الكردي). يؤرخ لوجوده «الأنثروبولوجي» في تلك الأرض المباحة لما يبنيه لها الآخرون دائماً.

\* كاتب سوري.

\* اللوحة للفنان جميل شفيق - مصر.







## ويستان أودن في «محنة الشاعر في أزمنة المدن» \*



### سق إلهان في الشب وأشب

سلام سرحان \*

المجتمع الذي أصبحت تهيمن عليه «قيم تتماشى مع مصلحة العمال»، لم يعد فيه عمل الفنان مقدسا، خلافا لما كان عليه حال غالبية الحضارات السابقة، حتى أن الأعمال الفنية أصبحت موضع شك وريبة، وفي أفضل الأحوال فإن كتابة الشعر «أصبحت تعتبر هواية خاصة لا ضرر منها».

هكذا أصبح عصرنا يخلج من إنجازاته في ميدان الفنون الجميلة المصرفة، مقارنة بما أنتجه في مجال تصنيع الأدوات التي تحقق فائدة عملية كالطائرات والمعدات الثقيلة والسدود، وكان المدينة تقول للموظفين العاملين فيها «إن الجسم البشري أكثر تعقيدا مما يجب أن يكون عليه بالنسبة للعمل في هذا العصر، وستكونون أكثر سعادة وستعملون بشكل أفضل إذا كان أقل تعقيدا».

يوثر أودن (Wystan Auden) الشاعر والناقد الأمريكي، الإنجليزي المولد (١٩٠٧ - ١٩٦٧)، في كتابه «محنة الشاعر في أزمنة المدن» واقع الانهيار التراجيدي لكانة الشاعر في أزمنة المدن الحديثة وعمق المواجهة والاصطدام بين رؤيته الجمالية، ونفعية المدينة، ذلك الانهيار الذي جاء نتيجة «فقدان الفنون الجميلة بعض قيمتها. فهو يرى أنه منذ اختراع الطباعة وانتشار القراءة والكتابة، لم يعد للشعر قيمة منفعية كوسيلة لانتقال المعرفة والتراث من جيل إلى آخر، وبذلك أصبح فنا «يحتاء» بعبارة أخرى نشاطا لا يرجي منه كسب مادي، كما أن

\* كاتب عربي.

\* الوحة رسم بالكمبيوتر من أعمال طيفور البيتي - السودان.

وإذا تنصح الشاعر بالأساوم نفعية المدينة على رؤيته الجمالية، يرى أودن «أن على الشاعر والرسام والموسيقي أن يقبلوا بالانفصال التام في فنه بين الجميل والمفيد حقيقة واقعة، وإذا تمردوا على ذلك فقد يعنون في الخطأ» حتى أنه يشك في أن تولستوي كان مقتنعا براهيه حين قال «إذا تم الفصل بين الجميل والمفيد لن يبقى هناك فن» فهو يرى أن نظرية الفن الملتزم والفن الدعائي هي امتداد للهروطقة، وعندما يقع الشعراء فيها لا يكون ذلك بسبب اهتمامهم بالتواضع، بل لأنهم يحنون لماض كان للشعراء فيه مكان مرموق».

كما يرى أن هناك نوعاً آخر من الهروطقة، تتمثل في «محاولة إسباغ نفعية سحرية خاصة على الناحية الجمالية، الأمر الذي يؤدي بالشاعر إلى التفكير بأنه يخلق عالمه الذاتي من لا شيء، وأن العالم المرمي لا يعني شيئاً بالنسبة إليه» من هنا يجد أودن أن مالارميه (Mallarme) الذي فكر في وضع كتاب مقدس لـدين عالمي جديد وكذلك ريلكه (Rilke) مهزلقان من هذا النوع، فرغم أنه يرى أن كليهما عبقري، ومع إعجابه بهما، فإن إنبطاعه الآخر من أعمالهما «هو أنها زائفة».

وحين ينحاز إلى الشاعر المثقف - وإكاديميا إذا أمكن - رغم أنه لا يقول على ذلك بأن يسهم في ثقافته الشعرية، إلا بشكل عرضي وليس بموجب تخطيط، فإنه يسرح في أحلام يظفله ليتصور المنهج الدراسي لـ «كلية الشعراء» فيشترط في المنتسب إلمامه بواحدة على الأقل من اللغات القديمة كالإيونانية بالإضافة إلى لغتين حديثتين، وأن يحفظ آلاف أبيات الشعر في هذه اللغات غيباً، ثم يرى بالأا يوضع في مكتبة تلك الكلية أي كتاب في النقد الأدبي، والتعارين النقدية الوحيدة المطلوبة من الطلاب هي نظم أشعار المحاكاة، ويرى بعد ذلك أن على الطلاب كافة دراسة مقررات في النشر والإبلاغة والفلسفة والأدب المقارنة، وعليهم اختيار ثلاثة مقررات في الرياضيات والتاريخ الطبيعي والجيولوجيا والأرصاء الجوية وعلم الآثار والميثولوجيا والطقوس الدينية والطبخ، ثم يضيف إلى ذلك أن على كل طالب أن يقوم بتربية حيوان أليف وفلاحة حديقة.

وإذا يرى أن على الشاعر ألا يتفقد نفسه فقط، بل وأن يفكر في كيفية كسب رزقه، فمن المثالي لديه، أن يحصل الشاعر على عمل «لا ينطوي بأي شكل من الأشكال على أي تلاعب بالكلمات، وإذا كان عليه، وهو يفترض عن عمل يعيش منه، أن يختار بين أن يكون مترجماً أو معلماً أو صاحب تلم في الصحافة الأدبية أو كاتب نصوص إعلامية فعليه أن يختار الأولى لأن المهن المتبقية ضارة بالشاعر،

وحتى الترجمة فإنها لا تحرره من حياة أدبية بحتة»، ويرى أودن أن الأسلوب المميز في الشعر الحديث هو النبرة الصوتية الصميمة، حديث شخص لشخص آخر لا لجمهور كبير، ذلك أن الشاعر الحديث عندما يرفع صوته يصيح بجلا، أما بطل أودن المميز، فهو ليس «الرجل العظيم» ولا «الثائر الرومانسي»، بل هو الرجل أو المرأة في أي ميدان من ميادين الحياة، الذي يستطيع (على الرغم من الضغوط العامة في المجتمع الحديث) الحفاظ على هويته وسمته الخاصة.

ويجد أودن أن نظرتنا العالمية الحاضرة التي جعلت العمل الفني أكثر صعوبة مما كان عليه نتجت عن أربعة أسباب: أولها: فقدان الإيمان بأزلية العالم المادي، ذلك أن علوم الفيزياء والجيولوجيا والبيولوجيا قد استبدلت العالم الخالد بصورة للطبيعة ليس فيها الآن ما كان فيها بالأمس أو ما سيكون فيها مستقبلاً. أما ثانيها فهو، فقدان الثقة في مغزى الظواهر الحسية وأهميتها، فالعلم الحديث قضى على إيماننا الساذج بما تدركه حواسنا، وأخذ يملئ علينا بأن ليس في مقدورنا أبداً معرفة ماهية العالم وثالثها هو، فقدان الإيمان بنموذج للطبيعة البشرية التي ستحتاج دائماً إلى العالم نفسه الذي ابتدعه الإنسان لتشعر فيه بالراحة والأمان. والسبب الآخر هو «اختفاء المفهوم التقليدي لعبارة «العالم العام» كجمال للكشف عن الأعمال الشخصية».

ونتيجة لذلك، يرى أودن بأن الفنون بعامة، والأدب بخاصة، قد فقدت الموضوع الإنساني التقليدي الرئيسي، وهو الإنسان الفاعل وصانع الأعمال العامة. ويؤثر أن من أوجه غرابة عصرنا، أن الهدف الأساسي للسياسة في كل مجتمع متقدم ليس سياسياً، أي أنها لا تعني بالبشر كأفراد ومواطنين بل تتعامل معهم كأجساد بشرية فقط، ومخلوقات ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ وما قبل السياسة.

وأخيراً يرى الشاعر ويستأن أودن أن ميدان الشاعر هو «اللعب» الذي تضيق به مدينة تزداد عيوساً وسعياً وراء حاجات الغد، فيعلن إيمانه بعيداً سياسياً واحد هو: «أن من بين الأشياء القليلة التي يجب أن يبيدي الإنسان الشريف استعداداً للموت من أجلها إذا اقتضت الحاجة، هو حق الإنسان في اللعب والعبث».

## هامش

✽ در الساقي - لندن ط ١٩٩٤

\*\*\*

## الجائزة الكبرى لليابان والجائزة الأولى للعراق

### رافع الناصري \*

تكون عالمية، وعندما طرح الفكرة على أحد الشخصيات المهمة للمدينة قال له: هيرمان من أنت مجنون، لكن هيرمان كان جاداً في حلمه تساعد في ذلك زوجته الطموح أولا هيلر، وما أن مرت سنوات قليلة على ذلك الحلم حتى تحقق فكان المعرض الأول عام (١٩٧٢) وسمي بينالي النرويج العالمي للفن الكرافيك وضم عشرات الأعمال من أقطار عديدة ومنها الدول العربية واستمر المعرض منذ ذلك الوقت على أساس كل سنتين لكن لازدياد عدد الدول المشاركة والأعمال الفنية الكثيرة التي كانت تتقاطر على المعرض تقرر تنظيمه كل ثلاث سنوات وأيدل اسمه إلى (تريينالي) فهو يحتاج إلى جهد كبير خاصة إذا عرفنا أن أولاً وهيرمان ما زال الشخصيتين الرئيسيتين في تنظيم المعرض.

اتسم هذا المعرض (استمر لمدة شهرين) بالأهمية لتكريزه على الصورة متمثلة في قوة التقنيات الكرافيكية وتعدددها، وقد جاءت بأساليب تعبيرية حديثة وأغصت المعالم، حرة في تنفيذه، جريئة في طرحها وهذا ما تجسد جلياً في أعمال الفنان العراقي مظهر أحمد (بورترتيت ١) و(بورترتيت ٢) المنفذتين بمقتنيات مختلفة (الجائزة الأولى). وهذان العملان يتناولون موضوع المستشرق السويدي الصوفي النزعة (ايفان العقيقي) حيث تتشكل عناصرهما من عشرات الرسوم الشرقية مبثوثة باللون الأسود حول الصورة الشخصية لهذا الصوفي، تحمل كل عنفوان وروحانية الشرق وتحيي بصفتها المعاني الغامضة والواضحة في أن معنا. مظهر هو الفنان الوحيد الذي حصل على جميع أصوات اللجنة التحكيمية منذ الجولة الأولى وبقي محافظاً بها حتى النهاية. أنه فوز تغتفر به جميعاً ويعني الكثير لنا ليس أقله أثبات أن فن الكرافيك العربي المعاصر قد أصبح عالمياً، وهو جدير بذلك.

أما الفنان الياباني هامانو (الجائزة الكبرى) فقد قدم عملين (سلك سكرين) سماهما (بيت الشاي ١) و(بيت الشاي ٢) وهما عملان هندسيان في التركيب الانشائي نفذاً بألوان تتدرج من الأسود فالرمادي إلى الأبيض يمزج فيها الفنان الأسلوب التجريدي الهندسي بالتصويري الشكلي، تظهر قوة الأداء واضحة في الخطوط والاسحات بإنشاء في غاية الرقة والشاعرية ولا يمكن لغیر الياباني من الفنانين أن يبتكر ذلك. للفنان «هامانو» نجاح طويل في فن الكرافيك ومشاركاته

في العاشر من شهر أغسطس الماضي أقيم في مدينة فريدريك شتاد تريينالي النرويج العالمي للكرافيك ١٩٩٥، وبعد النظر إلى الأعمال المشاركة أصدرت لجنة التحكيم بياناً مرفقاً بالأسماء الفائزة جاء فيه: (هذا معرض يركز على الصورة ويشمل أعمالاً متكافئة جداً في مستوياتها. وإنه لمن المهم جداً التأكيد على أن اختيار الفنانين المشاركين في هذا المعرض قد تم في الحقيقة، عن طريق الاتصال المباشر لا عبر صالات العرض أو الجهات الرسمية).

في عالم يساهم فيه إلى الصورة بسياقها التجاري والأخباري فإن وضع الفنان أمر صعب جداً. الصورة تمر بمرحلة حرجية. قد يتسائل المرء وهو يرى المعرض قائماً على خلفية من نزعات فنية مختلفة، عن صلة الوصل بين الأعمال، إلا أنه هل الرغم من ذلك فإن معرضاً كهذا لهُ واحد من أكثر المعارض العالمية أهمية.)

هذا هو بيان اللجنة التحكيمية الدولية لتريينالي النرويج الحادي عشر والمكونة من الفنانين هيرمان هيلر من النرويج ورافع الناصري من العراق وأولافيتا من فنلندا وآنكر سيتر من النرويج وبيركليفا من النرويج وكان من المقرر مشاركة الفنان منير الإسلام من بنجلاديش إلا أنه اعتذر عن عدم الحضور لصعوبات تتعلق بخروجه من الولايات المتحدة حيث يقيم في نيويورك منذ سنوات قليلة. وكانت اللجنة قد أصدرت بيانها ومعه نتائج التحكيم التي تقر بها فوز الفنان الياباني توشيهيرو هامانو بالجائزة الكبرى وفوز الفنان العراقي مظهر أحمد (مقيم في السويد) بالجائزة الأولى. كما توزعت جوائز التريينالي الخاصة على فنانين في بلونيا وسولوفينيا وفنلندا وأنجلترا وأوكرانيا والبيداليات الذهبية على فنانين من النرويج وسولوفينيا وكوبا والمانيا والارجنتين والسويد والجوائز الشرقية لفنانين من البرازيل واليابان والنرويج والتشيك وبنجلاديش ولافتيا وروسيا. أما جوائز لجنة التحكيم فقد أعطيت لفنانين من إيطاليا وبارجواي ولوكسمبرج وتايوان وبولونيا.

تأسس تريينالي النرويج بمبادرة من الفنان النرويجي المعروف هيرمان هيلر (٨٣ عاماً) وهو حلم كان يراوده سنين طويلة. كيف يمكن لمدينته الصغيرة (فريدريك شتاد) الجامعة على قم نهر كلوما أن

يفنان عراقي



## علي فرزات ، سوانح انتشاره وأصواته!



يدل بشكل صريح وواضح على اتساع شعبية فرزات، هو أنه، قد نقل مزاجه الكاريكاتوري إلى قرائه، فقد جعلنا ندمن قراءة الجريدة اليومية من آخرها مبتدئين بكاريكاتيره الذي كان ينشر في صفحة الثورة الأخيرة، ثم انتقل إلى الصفحة الأخيرة من تشرين.

منذ حوالي خمسة عشر عاماً بدأ فرزات ينشر رسومه في الصحف العربية، فذاع صيته عربياً وعالمياً، وصار يعد أحد أهم رسامي الكاريكاتير العرب إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

ولد الفنان علي فرزات في مدينة حماه السورية عام

الحدث الفني الأكثر أهمية الذي شهدته العاصمة السورية مؤخرًا هو افتتاح معرض فنان الكاريكاتير اللامع علي فرزات في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق.

في هذا المعرض يؤكد علي فرزات مكانته العالية كفنان كاريكاتير هجاء من نوع فريد، كما يؤكد تضج أدواته الفنية وتفتح موهبته، وعمق تفكيره، فلوحاته في هذا المعرض تشبه الميجرات العميقة العذبة، كونها تجمع الشفافية والعمق، بمهارة تلامس الإعجاز!

منذ حوالي ربع قرن وقراء الصحف السوريون يدمنون على ارتشاف رسومات علي فرزات مع قهوة الصباح . وما

\* كاتب وصفي سوري

١٩٤٦، ودرس الرسم في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وشارك في اثنين وعشرين معرضاً فردياً ومشاركاً في سورية ومصر وتونس والمغرب وكندا وفرنسا وروسيا وبلجيكا وإنجلترا واليابان وسويسرا.

في عام ١٩٨٠ فاز بالجائزة الأولى للفنانين الشباب في مهرجان الغرافيك الدولي بألمانيا. وفي عام ١٩٨٥ فاز بالجائزة الثالثة في مهرجان غابورفو الدولي الذي شارك فيه فنانون من ثلاث وخمسين دولة. وفي عام ١٩٨٧ فاز بالجائزة الذهبية في المسابقة العالمية التي أقيمت في صوفيا تحت شعار (الحرب على الحرب).

في عام ١٩٩١ فاز بالميدالية الذهبية لاستفتاء جريدة الشرق الأوسط كأفضل رسام كاريكاتير عربي.

وفي عام ١٩٩٤ اختارته لجنة مورج السويسرية كأحد من أهم الرسامين في العالم وتم تكريمه، وعقب ذلك تلقى دعوة من جامعة الأناضول السويسرية لإقامة معرض متجولة في الأناضول وليون.

ويقوم دار (الاسوي) الباريسية، حالياً، بإعداد كتاب عنه يضم ٤٠٠ لوحة له، ويقوم رسام اللوموند الفنان المعروف جان بلانتو برسم مقدمة الكتاب، تجسد بلغة الكاريكاتير، أبرز المحطات في حياة علي فرزات.

أعلنت مجموعة علي فرزات في نفسها في وقت مبكر، فعندما كان طالباً في الصف الثالث الإعدادي، أرسل كاريكاتيراً كان قد رسمه إلى إحدى الصحف، فما كان من صاحب جريدة (الأيام) ورئيس تحريرها المرحوم صفوح بابيل إلا أن نشر الكاريكاتير في الصفحة الأولى تحت المانشيت مباشرة.

ومنذ ذلك اليوم احترف علي فرزات فن الكاريكاتير ولم يتخل عنه أبداً.

يتميز كاريكاتير علي فرزات بأنه يخاطب الناس بلغة الصمت، وهو يعتقد أن الكاريكاتير الصامت أكثر وقفاً من الكاريكاتير الذي يعتمد على الكلام المكتوب، وهو يطعم إلا يكون كاريكاتيره يعمر الجريدة اليومية التي ينشر فيها. لذا فهو لا يركز على الأحداث الآتية، بل يترك ما هو أعمق في الإنسان والمجتمع!

وهذا الكلام ينطبق على لوحات معرضه الأخير. فاللوحة تعطينا نفسها خلال لحظة واحدة، لكنها تبقى عالقة في داخلنا، تفعل فعلها كدواء بطيء المفعول. كثيراً ما تضحك! لكنه ضحك له نكهة البكاء!

— مكتب فخم ضخم، ليس خلفه أحد، وإلى جانبه سلة

مهملات مليئة بالمراجعين المجمعين!

— غريق يلفظ أنفاسه، وحشد من السادة المئات يجيئون حفلاً خطابياً تضامناً معه على الشاطئ!

— ميكروفون ينهق بإنشودة مشقة!

— كرسي ضخم تحت زنتاة!

— غصن الزيتون الذي ينمو في يد منتظر السلام إلى أن يتحول إلى غابة ملققة حوله!

— قلم ريشته أصبح يصبغ!

— حيوانات تنفجر بذهول واستنكار على معارك ينقلها التلفزيون!

— رجل يضع قناع حمار كي يستطيع النفاخ مع حمار ذي شان!

— رجلان راكمان لهما شكل فردي الحذاء!

— جلد يقطع أحد أطراف أحد السجناء، ويبكي على مسلسل ميلودرامي يراه في التلفزيون!

— امرأة عيونها ولحمها على شكل ثقوب الفلفل وزوجها يحمل المفاتيح بيده!

— إنسان متوحش، ضار، يطارد ذئباً مذعوراً مسكيناً!

— جنرال مقيد بكرسي الحكم وسجين سياسي مقيد بالأصفاد!

— مصيدة فئران كبيرة، في داخلها رغيف وصحن من الفاصوليا وأمامها موظف محدود الدخل!

— فارسان يقتل كل منهما الآخر بوحشية بينما حصاناهما يتحباها!

هذا هو عالم فرزات في آخر تجلياته!

في عدد يوليو ١٩٨٨ من مجلة العربي، قال لي علي فرزات عندما تقابلنا في باب (وجها لوجه) :

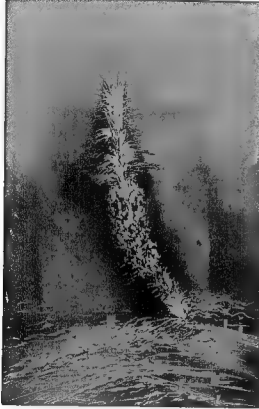
(ما أعرفه هو أنه يجب علي أن أكون صادقاً مع نفسي، أن أتمثل الواقع بدقة ودون تزويق، هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل، فأعتقد أن الشخصيات التي تعاضني وأعبر عنها تفرض علي أسلوباً معيناً في الرسم، ليس غربياً عن مضمونها، فالشكل عندي يواكب المضمون باستمرار.)

ومعرض علي فرزات الجديد هو خطوة جبرية علي درب فنان صادق، يعرف ما يريد!

لكن التحدي الجديد الذي يواجهه علي فرزات الآن هو أن الواقع العربي أصبح كاريكاتيرياً، أكثر من أي كاريكاتير!

\*\*\*

# إحياء الروح : حسين عبيد



## محمد بن علي البلوشي \*

تجربة فنية جديدة لهذا الفنان فحسب بل ولشاهد التشكيل العماني ككل .. حيث استلهم حسين عبيد كل أعمال معروضه - والذي حمل عنوان «إحياء الروح» - من انشطارات الروح وتشظيها وعلاقتها بالجسد وبالأشكال الهندسية المجردة مستخدماً في ذلك وباقتصاد شديد لغة تشكيلية راقية تتخذ من الأبعاد الصوفية العميقة مرمى لتوجيهاتها ومقاصدها، فهو يصور الروح بهيئات مختلفة ومتشابهة في الآن نفسه، يجمعها فيما يبدو شيئان جليان هما: الزمن الطاعن المتأبد في خلقية اللوحة وحالات التمزق والشقوق التي عابدة تملأ بأشلائها المبعثرة وجه اللوحة القريب.. وفي معظم اللوحات يبرز اللون البني (الطيني) بدرجاته المتفاوتة كأداة ارتباط واقترب من الأصل الصلصالي الأول للتكوين

لعل الراهن التشكيلي العماني بمختلف توجهاته وتعدد تجاربه لم يصل بعد إلى نقطة تمكن الباحث من فرز واستقراء الحالات الإبداعية المتناثرة هنا وهناك بشكل يقترب من العشوائية في غالبية، لكنه من المؤكد أن هناك - في ذلك الصمت النبيل البعيد عن أبواق المفتعلين - تجارب تتخلق لنؤسس نائقة جمالية من خلال التجريب وإرتياد العوالم الجديدة للتشكيل.

ولعل المعرض الأخير للفنان العماني حسين عبيد - والذي أقيم بصالة الجمعية العمانية للفنون التشكيلية بمسقط - واحد من أهم المعارض التي تقدم التجريب من خلال الخاصة والموضوع والتكنيك ... وهذا المعرض ليس

★ كاتب عماني.

لذاتة الجمالية من خلال وضع معالجات تقنية خاصة). إن تلك المعالجات التقنية ربما ساعدت على انقاذ (إبداعات الروح) مما يمكننا تسميته بـ (الطخات الريشة) أو ما يسمى في عالم الكتابة بصيرير القلم حيث تطغى (الذهنية) على كثير من الأعمال الفنية التي يرسّجها المبدع من ورائها خلق أثر حسي أو ميتافيزيقي معين خطط له..

ينظم حسين عبيد لوحته بحيث يجعل الرمز الهندسي الذي يكون عادة مربعا أو مستطيلا يملأ حيزا معينا من فضاء اللوحة - في أجزائه السفلى مندغما مع الشكل الأساسي الذي يمثل موضوع اللوحة يماضيه ذلك التوحيد اللوني (Monochrome) بين كل تلك العناصر المتباينة تماما ... فهناك كما يقول د. أحمد باقر عن تلك العلاقة (.. ومن ذلك يتضح لنا أنه تبنى محتوى لوحاته على هذا الصراع القائم بين الشكل الهندسي المربع وبين الكتل المنبورة... وكان الصراع المحتوم في اللوحة بين الهندسي أو النظامي والطبيعي).

ويلاحظ في بعض أعمال المعرض أيضا الهالة الداكنة اللون التي تحيط بالأشكال الطبيعية (الأرواح) والتي ربما أراد بها خلق نوع من التمايز بين ما هو روحي وما هو هندي وربما كذلك ليدل على حسية الروح التي جسدت إبداعاتها. إن الشكل الهندسي رغم خفوفته في اللوحة يظهر تارة كمرتكز أو حامل أنبى عليه مشهد اللوحة التخييل... وتارة أخرى ككوة صغيرة في جدار شامق يفصل بين برزخين هما عالم المادة وعالم الروح.. إن أعمال هذا الفنان المتميز فعلا نذكرنا بأننا مهجرين، شغاف أم أبناء، إن نبحت في يوم ما عن نقب صغير جندنا لنظلم من خلاله بدافع من إبداعات أرواحنا على عالم آخر غير عالمنا.

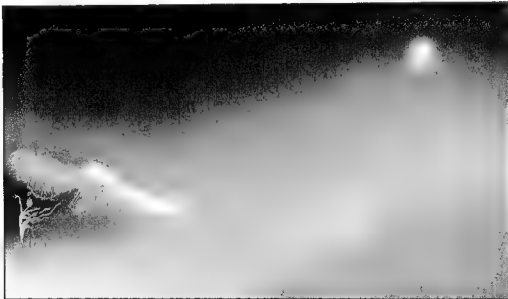
\*\*\*

والخلق الانساني، جاعلا من ذلك اللون قاسما مشتركا هاما بين الأمرين.

تتميز أعمال هذا الفنان من حيث طريقه لجماليات ذات بنائية وتركيبية حديثة توالت وتألفت فيها الموضوعية العميقة والأشكال الجسدية التي شكلت الوعاء الذي تقمصته الروح في شتى صورها وتجلياتها، كما تجلت فيها أيضا براعة وإتقان الفنان في استخدامه الذكي للألوان وفي المساحات الفارغة التي تشكل أيضا جزءا هاما من تكوين أعماله.

وعلى الرغم من جنوح حسين عبيد في أعماله الأخيرة إلى مناطق تشكيبية وعرة وغير مألوفة إلا أن الاختزال من خلال التجريد واللون استطاع أن يكفل له توصيل خطابه التشكيلي إلى المشاهد دون تكلف أو اغراق في رمزية غير مدروسة.

وتظهر اللغة الاختزالية كإحدى أهم اللمسات التي اعتمد عليها حسين عبيد في تقصيه لرواه وإشارات التي يستعص على بعضها ببدائل بصرية بسيطة تثري الموضوع وتعمل على ربط المخطط الذهني (الفكري) للوحة مع الأداء التقني الذي يكون عادة المعبر الأول والأساسي للدخول إلى نبض الفكرة... فهذه الاختزالية ما هي إلا أداة توخى حسين عبيد في استخدامها البحث المحصوم داخل دائرة معينة / محددة يمكن تخيلها على أنها ساعة مغناطيسية ذات أقطاب محددة تتأرجح فيما بينها أبرة رقيقة هي (الفكرة)... أو كما يقول الناقد التشكيلي العراقي كفاح الحبيب (إن عناصر العمل الفني الذي يملكه حسين عبيد محصورة في محاور محددة، أنها شخصية بشرية ورمزية ناتجة عن حث منتجات طبيعية، ولكن أي شخص وأي طبيعة؟ فالاختزال الذي ينتجه يقدم لنا مسحا شكليا لتلك العناصر مع التركيز في فك ارتباطاتها بعوامل التكوين الذهني



## مدخل إلى البحث عن



## أحمد الخطر حياته في

**محمد بوزيان بتعلي \***

العرب هوايتهم هذه منذ أمد سحيق، فقد ذكر الديميري صاحب حياة الحيوان أن أول من صاد بالصقر هو الحارث بن معاوية بن ثور، وأطرف من هذا أن حمزة بن عبدالمطلب - رضي الله عنه - أشهر إسلامه إثر عودته من رحلة صيد وهو يحمل صقره على يسراه، وأن الخليل بن أحمد - رحمه الله - كان له - مع سعة آدابه وعلمه - بأن يصطاد به، وورد في مقدمة ابن خلدون

الطرديات (جمع طردية : بفتح الطاء والراء) هي القصاص التي يكون موضوعها الصيد، وهو فن جديد في الشعر نشأ ليوأكب اهتمام بعض شعراء الاسلام بهذه الهواية الممتعة المفيدة، وكان الصقر الأداة المثالية التي مارس بها أجدادنا

\* كاتب جزائري.

عند الحديث عن ميزانية بغداد قبل ألف ومائة عام أن البرزة والصقور شكلت جزءاً من الموارد التي تجلبها الحولة من الجزيرة وما يليها من أعمال الفرات، هذا إلى ما كان يصرف يومياً على الصيادين وعلى رعاية الجوارح وعلاجها . والى اليوم لا يزال هذا الارث المترسب في أعماق الخليج دائب الحركة عبر رحلات صيد قد تمتد أياماً وأسابيع!

ويبدو من وثائق التاريخ أن المغاربة قبضوا على الأثر، ومعضوا عليه بالنواجذ، بل عانقوا الغاية القصوى في الاحتفاء بالصقور، أو ما نسمي إلى اليوم: الطير الحر، ومن ثمة وجدنا رسمه على الرايات والأعلام في قصور قرطبة وهي تستقبل بني إدريس على ما يرويهِ ابن حيان في مقتبسه، ولابد أننا قرأنا في عهد المنصور الموحدي (توفي ٥٩٥ هـ) عن ترجمة القائد محمد بن عبد الملك بن سعيد الغرناطي الذي كان يخرج للصيد فيسمع لركبه دوي جلاجل البرزة ومناداة الصيادين وبناح الكلابه وأن السلطان أبا الحسن المريني أهدى للملك الناصر في مصر تشكيلة من البرزة والصقور بلغت أربعة وثلاثين طيراً...<sup>(١)</sup>

غير أن هذه التجربة الحافلة في طرقي الوطن العربي لم تستمر على مسعدي الإبداع الأدبي استئثاراً بكسرها، ففي المغرب - مثلاً - لا نعرف من أدب القنص سوى مطولة إبراهيم الفقيحي (ت ٩٥٤) التي سماها روضة السلوان ومطلعها:

**يلوموني في الصيد والصيد جامع**

**لأشياء للأنسان فيها منافع**

**فأولها كسب الحلال أتت به**

**نصوص كتاب الله وهي قواطع**

إلى مقطعات لا تشفي أواراً .. ولا تسعد سماراً، مما جعلنا نرجح، ونحن نراجع أدبيات الماضي - أن التاريخ أخفق في حفظ طريديتنا من الضياع، ومن ذا يصدق أن شاعراً في حجم إبراهيم الفقيحي لا يورثنا إلا نصاً يتيماً في الصيد وعينيته وحدها بلغت مثلي وأربعة عشر بيتاً من الطويل ؟!

ولم يكن الأدب المعاني بأسعد حالاً من نظيره المغربي، فهو أيضاً لم تنجح طروقه للتاريخية في اقتحام تلك العقبة على الرغم من وجود أدلة قاطعة في دواوين شعرائه على انتشار هواية الصيد انتشاراً واسعاً بين العلية والدعماء.

ولعل أفضل مجموعة شعرية نبحث فيها عن خيط يقودنا إلى أدب قنص معاني، هي ديوان النبهاني المتوفى عام ٩١٥ هجرية، وقد تبيّن إشره مرجعيات أخرى تغير المواقف وتضخم الرؤى وتقربنا من الوزن الحقيقي لهذا الفن الذي لا يزال حيّان بن بيان.

وأول ما يمكن أن يسترعي اهتمام من يتابع إبداعات النبهاني تحديده المثير للقيم الأولية التي ستوجه في اشتراكه المعقد بالحياة، وتحدد أنماط سلوكه، ويتجسّس بها مستقبله المنظور، يقول: (ص ٤٩) <sup>(٢)</sup>

**قلولاً ثلاث من هن خلق الفتى**

**وعيشك لم أحفل أو أن مماتي**

**فمنهن نص العيس في مطلب العلى**

**إذا انتخب الهلابة المتأتى**

**ومنهن قود الجيش كالثليل للوغى**

**وضربي رأس الأشوس المتعاتي**

**ومنهن ركض الخيل كل عشية**

**وصيد يعافير الغلبا ببرزة**

ومن العسير جداً أن نفصل بين هذه القيم الثلاث لتقاطعا وارتباط التداخل بينها، إذ لا أقل أن يقال عن الصيد - مثلاً - أنه معركة صغيرة، أو مناورة تجريبيّة تستدعي الخيل والشجاعة والخدعة والمفاجأة والاتباع وصفاء الذهن والتدبير والتدريب.. وهكذا يصيب القنص أحد أبواب الولوج إلى معاني الأمور . ومن هذا المنطلق ينبغي أن نفهم سر اهتمام الشاعر بالقنص مستبعدين أن يكون اختصاره من قبيل اجتراح تجارب ماضوية أو تناخيات ذاكرته اللغوية.

والنبهاني - كغيره من الشعراء الذين مارسوا هواية القنص - شغل بالحديث عن الجوارح المفضلة بأسلوب ينم عن دراية واسعة بأخلاقها وصفاتها وسياساتها فهو صاحب شذائق مقترد في خلقه وخلقه بثلاث عشرة صفة من أجود ما هو ميسر في كتب البيرزة وحياة الحيوان، فالشذائق أو الشذائق من أحسن ما يتخذهُ القناص، فإنه أبقاها على اليد وأطهرها أخلاقاً وأكرمها أنفة وأعدلها مزاجاً، واللون الأشهب



مثرة بإرسال الكلاب حتى إذا كادت تدركه هب يثير الغبار على وجوهها لكن المطاردة استمرت في حدة أشد من ذي قبل، وإذا أيقن الشور أن الموت لابد أخذه، وأن موقفه حزين لا معنى له، تحول من الفر إلى الكر، وشنتها حرباً ضارية بذنبه وقرنيه وهيبته لرسم حياته ببعض دمائها، ولينتهي الصياد آخر فصول القصة بدعوة كلابه والرضا من الغنيمة بالإياب (يقول: ص ١٨٤).

فلما رأى الكلاب أن لا سلامة

لاكلبه والنور قد جد هازله

دعاهن فانصبت عليه لواقحا

ثمانية مستوصصات تقابله

فوق أنبثت الدلو إن خان ماتحا

لها كرب لم ياله الفتل فاته

أما أطوار القصة كاملة فيحتضنها عشرون بيتاً بديعاً رائعاً تصلح نموذجاً لأدب القصص والقصة الشعرية معاً. وأما الجوهر والمغزى فإنهما يتفقان في أبعاد عديدة تتناسب مع دقائق التأويل الذي ينبهس من الذاكرة الفردية وحسبي إلا تتجاوز حدود الربط بين هذه القصة ورغبة الشاعر في تقييم القوة، ورفع الحجاب عن درجاتها وما يعزّز صدقها حتى يعرف كل امرئ حدوده.

إن المعطيات السابقة ينبغي أن تحقق نتيجتين هامتين تجعلنا أمام لحظة أدبية جديدة وخصبة قابلة لتوليد لحظات غيرها، ومقاييسها أن هذه القصائد التي تناولناها يمكن على ندرتها أن:

١ - تكون النواة والمنطلق نحو التنقيب عن طرديات عمانية وبالتالي تحديد مكانتها اللائقة في خريطة الأدب العماني الذي لا يزال يعاني من نقص ملحوظ في هذا الغرض الشعري.

٢ - تتوجه الدراسات الأدبية والنقدية إلى هذا النوع من الظواهر المبتوثة في دواوين الشعراء العمانيين الأقدمين، والتي لم تحظ بعد بنصيبها من التشريح والتحليل.

أما النتيجة التي تهم عشاق أدب النبهاني قبل غيرهم فتتمثل في كون قصائده القصصية لا تشكل كياناً مستقلاً داخل منظومته الشعرية وإنما تنسجم تمام الانسجام مع مجده

وأفكاره وسلوكه المجد للوقّة والعاشق لمعالي الأمور.

وانتهي هذه السامعة بمشهد قصي فاطر ومفك لابن شيخان السالمي (١٢٨٤ - ١٢٤٦)، يفقد إلى لحظات التوتر المتراسلة في ديوان صاحبنا ولست هادفاً من وراء ذلك إلى المفاضلة وتمييز الصوت من الصدى والقعر من السطح بل لاستدراك شهية من يشرب بلهاته إلى لحم غزاله أو قطاة تنام روائحها في منظومات شمعية عمانية تعرف غيضا ونجل فيضها. يقول: (٧) ص ١٢٥

فله يوم بالخوير محجل

جمعنا جنى لذاتنا في رحاله

وداست بهم صدر الغلاة وبادرت

أفوق رؤاسيه مشت أم رماله؟

وكلابهم يشلي ثلاثة أكلب

لها معرك في خشفة وغزاله

تسابق لمع البرقي في وثباتها

وتدرك ما يرميه قبل اغتيالها

فكم أرنب قالت خذوني حية

ولا أكلب يرميني بداء عضاله

وكم مهمة فقر أنته جيادهم

فيسحب ذيل التيه فوق جباله

ال أن رجعنا والحقايب فعمه

فقامت قدور الأكل فوق قلاله

### الهوامش:

١ - الفريد في تقييد الشريد وتوسيع الريد. لابي القاسم الفجيجي، تحقيق:

د. عبدالهادي التازي، ص ٦ - ط ١٩٨٣

٢ - ديوان النبهاني تقديم وشرح الفاضل سليمان خلف الخرومي،

مطبوعات وزارة التراث القومي والثقافة ١٩٨٤.

٣ - ديوان ابن شيخان السالمي، جمع محمد عبدالله السالمي - ط ١ -

١٩٧٩ شركة المطابع النموذجية المساهمة المحدودة - عمان الأردن.



## الرواية بين الأشجار

### للروائي محمد ديب

جمال فوغالي \*

#### تقديم لأيد منه :

هوذا الروائي الذي لا يمل هذا السرد، محمد ديب، وقد بلغ من العمر عتياً، ما تزال الكتابة عنده خلاصاً وبعثاً واستقصاء في الذات وعن الذات وبالذات. هذه روايته الأخيرة "L'infante Mause" تسرد البقاء وتواجه الموت، وهذه «لييلي الجميلة» "Lylyli Belle" سيدة السرد في هذه الرواية، الرواية والشخصية في آن، تحكي ذاتها المشروخة المليئة بالتقوي، هي الساكنة «بالحديقة»، لعلمها حديقة القاضي، أو لعلمها حديقة الروح، وهي المقيمة "Perchée" بأحدى شجراتها، معلقة بين السماء والأرض، هي الباحثة عن جذورها، وهذه الأشجار المنفرسة عميقاً في الأرض تمنحها الأمن، فتستعيد بين أحضانها التاريخ والذاكرة «لييلي» تقول جراحها وانكساراتها حيث برودة الشمال، موطن أمها، تريد صحراء الجنوب، حيث موطن أبيها، فإذا المواجهة صعبة، شاقة لا يقوى عليها غير أولي العزم من السارددين، و«لييلي» لا تملك غير «السرد» هو ميراثها، شهرزاد التي لا تني تواجه الخطر بالحكي، البيست الأولى جدتها، وهذه «لييلي» الثانية، لعلمها الحفيدة .

الرواية قسمان إنسان الأول بعنوان «الوريفة بين

\* كاتب جزائري.

✽ نلوة للفنانة زينب السجيني - مصر.

الأشجار» والثاني "L'infante Mause" «الصبية البربرية» والذي جعله الكاتب عنواناً كلياً للرواية . ونحن ترجمنا من الجزء الأول فصلاً رأيناه يحمل مضمون الرواية ويدل عليها من الصفحات ١٥ حتى الصفحة ١٩ . والترجمة هدية تكريم لميلاد الكاتب الخامس والسبعين، أطال الله بقاءه وأعاده إلى جذوره، فالشجرة باقية وهي بانتظاره وهذه الكتابة نسفها .

#### النص :

أريد أن أثير بين أحضان شجرتي، أريد أن أحلم بماذا؟ بوطن بعيد عن هنا، في العالم الكبير. وطن أكون فيه وحيدة مع الريح بموسيقاها في أذني، في شعري، وهذا الشيء الغامض الذي لا نملك القدرة على قوله . لا يمكن أن يكون النور، لأنه باستطاعتنا أن نقول النور. هذا الشيء الذي ينطلق من أمامي، والذي يرقص رقصة كيما يشجعني على المضي وراة، إنه يمكن أن يكون مثل النور، ولكنه نوري أنا الأكثر حميمية. إنني أحس أنه موجود، وهذه الفكرة تسعدني. يا هذا الشيء، شكراً لك، يكفي أن أفكر فيه فيرقص قلبي سعادة.

«أينها الأشجار، انتظمن كيما تحدثن هدهدها أبيض وباستطاعتكن السماع، باستطاعتكن تحريك رؤوس أوراكن الصغيرة ليس إلا» .

إنهن يعرفن - ماذا لا يعرفن؟ ويحركن آذانهن كيما يلقن نعم. إنهن يعرفن كذلك من أين أجيء بالبذرة التي تولد منها الأفكار، النباتات الزهراء، الناس ومن أيضا الأشجار. لن نتحدث عن الزهور، إنها جميلة جدا حتى أنها لا تفكر في شيء قدر تفكيرها في ذاتها، إنها متأكدة أنها لا تعيرني أدنى اهتمام لما أقوم به الآن. إنها تظن نفسها ملكات. عندما يقدم البرد، ويجيء الثلج فأين هن الملكات؟ انهن لسن مثل شجراتي، إنهن هناء، ويتيقن هنا حتى في الخريف عندما تصدأ الحديقة وفي الشتاء عندما تصبح أكثر اتساعا والعالم أيضا، حتى بعد الزهور، بعدي، كيما نتذكر من نكون.

معهن، الأشجار اللواتي تنهضن من الجهتين، هناك دائما لم. لسن مجبرين في كل مرة على البدء من الصفر. والمسء يمكن أن يزورهن بالقدر الذي يشاء والهواء أيضا، ويجحسا عنهن متى اراد ذلك. يا "ça profite". أعلن في أبي ذلك، ذات يوم "ça profite" بماذا؟ سألته. ضحك دون حقيقة، مثلما يفعل عادة، بعيني ذئب الرمال اللتين تلمعان، ولم يجب عن سؤال، إنه أعلن ببساطة: «كل الأطفال نفعيون. ن، ف، ع، ي، و، ن». قلت: هل هذا اسم جديد تمنحني إياه؟ أبي هذه المرة، توقف ضحكته قليلا، ضحكته كانت هنا، ولكنها متوقفة، يسأل، «ولكن من أين تجيئين بهذه الكلمات؟» القول: «من عندك. إنها تجيء منك.» هو: «مني؟» ويحوري أسأله: «لماذا عندما يكون الليل يكون الظلام؟» يبحث ولا يجد يقول في النهاية: «أترعفين ذلك، أنت؟» أنا: «جيدا» هو: «هل تسمحين بإشارة فائسي؟» أنا: «كيما تتمكن الأشباح من العيش قليلا أيضا، ولم يضحك هذا المرة.

هذا الموت، عندما أغرق في هذا النور مثلما الآن، وهذه الفقااعات التي هي الكلمات وقد تشكلت بها فشائي، فقااعات ودائما فقااعات إنها تنتهي بإحداث حكاية، ولكنها حكاية مملوءة بالقلوب. لا، إنها أنا المليئة بالقلوب، وليست الحكاية. إنها تشبه هذه القطع المتفرقة التي أقصها بالقص، الحديقة، تستفيد أيضا من هذه الحكاية. من الزوايا الأكثر إشعاعا حتى الزوايا الأكثر إظلاما، إنها تستمع (الحديقة). إن الزمن وهذه هو الذي يملك الوقت كيما يصنع الحكاية. الريح تضع يدها فوق فمي. تريد مني أن أصمت ليس كذلك؟ وأنا أرفض، إني أمشي، أتحدث، ألعب، أسرد الحكايات في حكايتي، فأنا لا يهمني من أمر الريح شيء.

هذه الريح الخفيفة، نفس (يفتح الفاء) لا ينجح أبدا في الدخول إلى الحكاية، ويتسرب بين الأوراق، إنها تلامس ساقي التلاميذ، إن الريح في كل مكان وليس بمقدورها ألا تكون في لا مكان. وهي ذاتها ستصمت وتنتهي، أمسي لا تنادييني، لعلها تكون مهتمة بقراءة الجريدة، بالحياكة، بصناعة الحلوى كيما

تتذوقها. هل تدرك أنني أفكر بها؟ أفكر عميقا في لحظة لا تستطيع الكلمات أبدا أن تقول الذي يجب أن يقال في اللحظة التي نحن في أشد الحاجة إليها، ليس هناك غير الصراخ، وليس لنا سواها. نعم، لأنك تصرخ ولا تسمع صوتنا ينطلق من فمك. لذلك يجب الهدوء. أقول: أمي إني أراك بهالة حول عينيك، بهالة حول شفقتك، بهالة حول وجهك. هكذا. مقدار من الهالات. ثم كلها: حالة النظر، حالة الإيتسامة، حالة الجمال، إنها واحدة. لعلها تعمل على إعادة الشرخ. شرخي أنا إليك والذي بدأ، حتى الموت لا يريد أن يموت في هذه الحال. إني على يقين، مثلما تنف أمام المرأة، إنها تنتظر إلينا، تبسم هي أيضا بهالتها. وأنت، في المنزل، وحيدة تبسمين، أمي لا شيء قد ضاع. لا أحد قد ضاع، وأنا، دعوي تساقط بالداخل، أطلق باب الروح عليها.

- أنت حارسة الحديقة. قال أبي، كان ذلك في يوم آخر.

✻ حارسة الحديقة، الغاية والسماه التي فرقنا. هل قلت هذا أنا؟

- أنت حارسة أمك.

✻ حارسة أمي وأبي.

- حارسة النهار والليل.

✻ حارسة النهار، الليل، الأرواح والناس. حارسة الكون ولكل ما يمكن أن تتخيله.

- إني أتخيله دون عنت، يا ابنتي.

إني أحب هذه الطريقة التي يحدثني بها. لقد تهيات لها. وفي كل مرة لا تفيدني في شيء. شيء آخر هذا الذي كنا نتوقعه. رجلاي لا تلامسان الأرض، كاني أعيش معلقة في الهواء وقمنا يكون معنا. والآن أخشى النظر أسفل الشجرة. هذه الزهرة التي تبحث دوما كيما تتجاف. أستطيع أن أشاهد وجه أبي من خلال وجه أبي. إني لن أنقثر إلى الأسفل. لا، لا أبدا لا. ولكن لماذا بدأت العاصفائر تطلق رقرقتها الحادة كانها أصوات ذئاب خائفة من ظلمة؟ لعلها لا شيء. لا أحد. أقول لها (العاصفائر): الأمان، الأمان، ولم تعد هذه القلوب الواجفة تصرخ في الظلام. إنها تثق بي. أنا أفكر في الآن: وهأنذا أصبح كبيرة. أفكر: إني لست بين الأشجار حيث أنا. إني بعيدة إني وحيدة. كل شيء انتهى. الألعاب أيضا. أفكر: إني عجوز وليس من تغيير أبدا، لا شيء سيتغير مطلقا. لا شيء يمكن أن يحدث في. إني عجوز أكثر من أمي وأكثر من أبي. كل شيء مضى وليس في غير الماضي. سابقي فوق الشجرة مع نهايتي. لعني مت وأنا الآن استعيد طفولتي التي كنتها صغيرة جميلة في حياتي الجديدة. (أهـ).

\*\*\*

## في الأغنية الشعبية

### أغاني المرأة في العراق



#### عبدالرضا علي\*

إن مجالات الأغنية الشعبية مجالات عديدة ، غير أن أهم تلك المجالات ما يأتي :

- ١- أغاني العمل .
  - ٢ - أغاني الأطفال .
  - ٣ - أغاني المرأة .
  - ٤ - أغاني الحب والزواج .
  - ٥ - أغاني الحرب ، أو القتال .
  - ٦ - أغاني المناسبات الدينية .. وغيرها .
- ويمكننا أن ندرج لكل مجال من تلك المجالات تشكيلات معينة ، ففي أغاني العمل تشكيلات عديدة ، منها :

- ١ - أغاني الزراعة .
- ب - أغاني الطحين .
- ج - أغاني الرعي (سحق الحبوب) .
- د - أغاني النخالة .
- هـ - أغاني التجارة والحرف اليدوية الأخرى .

الكلمة المنغمة عماد الأغنية أيما كانت ، فالكلمة وحدها لا تشكل اشرا في الاداء من غير نغم صوتي يوقعها على وفق حالة صانعها ، وموقفه العاطفي ، ومضمون ما يريد البوح به فكريا . إن انسجام التوقيعة مع بناء النص يعلن مباشرة عن انتماء الأغنية الى حقلها العاطفي ، سواء أكان فرحا أم ترحا ، لأن النفس الانسانية السوية تعد الانسجام في كل شيء قاعدة في الحياة لا يكدرها غير الاستثناء ، من هنا فإن ترانيم الأغاني التي تؤدي في حالات الفرح : كالزواج ، ووصف الحبيبة ، والأطفال ، وما شابه ذلك تكون ترانيم ذات ايقاعات اقرب ما تكون الى الاشارة أو الترقيص ، أو التطريب منها الى الجدية ، والاداء الثقيل الرصين الذي تتصف به ايقاعات الحزن ، وأغاني العمل ، والمناسبات الدينية .

★ كاتب يعني.

★★ الوجة للفنانة العمانية مريم عبدالكريم





## رسالة اليمن

مختارة من كتابه في مسيرته الأدبية



### ابراهيم الجراي \*

هي فائض على وجدان الإنسان اليمني الباحث عن قيمة الجديدة في إطار تحولات اجتماعية واقتصادية وثقافية مضطربة، بل حطمت الثقة بدور الثقافة والإبداع، في هيكلية لم تستشر دوافع الثقافة في البحث عن شواهد اجتماعية، دخلت بالضرورة في إطار تقلبات اقتصادية اضطرابية، صارت تقود الى خلل في الوجدان الاجتماعي والسلوك.

لقد مر على صنعاء وقت كانت فيه محطة رئيسية للمثقفين والمبدعين العرب. إذ أسهمت جامعتها من خلال نشاطاتها وبرامجها الثقافية وذاب مديرتها الأديب العربي المعروف دعبالعزیز المقاتل، في لم شمل اصحاب الشأن الثقافي العربي،

هدوء ثقافي متساقل، ورغبة اليقظة للخروج من إرث مرحلة سابقة، خلخلت اليقين الثقافي، ودفعت بالعادة الثقافية إلى التكرار وعدم الثقة والركون إلى القائم مع محاولات للخروج إلى حيوية مفترضة ومرغوبة.

كل شيء في صنعاء يجاني طموحها الثقافي، ويجعل منه حالة عاصمة، هي بين الترقب والانطلاق، وقت من ارتباك ودهشة، سيجعل صنعاء بظلال مدينة خارجة من حال حرب طارئة على يقينها الثقافي، حرب لم تخلخل، فحسب، القيم الثقافية من حيث

★ كاتب وأستاذ جامعي سوري.  
★ اللوحة للفنان رشاد اسماعيل طاهر - اليمن.

أوديس واتحاد الكتاب العرب، وقضية الجوامري والبياتي وقضية مشاركتكما «بالجنادرية» وردود الأفعال على ذلك، وقضية التطبيع الثقافي وغيرها وقد شكك د. عبدالعزيز المالح أن يأسا يتباين، في كل مرة يحاول جاهدا، مع من حوله، لتحريك الحياة الثقافية في اليمن، فلا نجد المبادرات إلا صدى ضعيفا عند المبدعين أنفسهم وإعلا من نداء الثقافة ذاتهم. والحقيقة أن مجلة مميزة وضرورية «كاصوات» كان يفترض أن تكون محورا لتشغيل للنص الجديد وقضاياها، من خلال شعراء المصوح والمتفرد «مجلة للجديد والأجد» في الإبداع، فهي، على الرغم من الصعوبات التي تواجهها كمشروع فردي، مؤهلة لأن تكون مشروعا إبداعيا يوصل ويؤرخ وينشط الواقع الثقافي من خلال تنظيم المساهمات في إطارها لتكون منبرا عربيا يصدر في موقع «للضاد» له خصوصية. والحقيقة أن «المقبل» هو الذي أوجد، أيضا ظاهرة كان يمكن أن تقوم بدور مميز في الحياة المسرحية، وتنشئ علاقة كانت مقبوضة بين المسرح كعرض، وجمهوره المختار. إن ظاهرة «مسرح المقبل» خطوة مهمة نحو عروض تتلامح نصا وأسلوب وعرض وزمنا، مع خصوصية المقبل الجغرافية والنفسية ولكن هذه التجربة التي اتسعت في بداياتها ارتبكت وتوارت قليلا تحت ضغط تنافس لا ينسجم مع طبيعتها، بين العاملين في إطارها، حول ريادة هذا النمط من المسرحية، وقد جرى حوار قاده المالح نفسه، وساهم فيه أدباء عرب ومسرحيون، على صفحات الدوريات، حول طبيعة «مسرح المقبل» وضرورته، وحول النتائج المحسوسة منه، ولمائدة أن يأتي المسرح إلى الناس، لا أن يذهب الناس إلى المسرح، ورغم الإرتباك التي تسببها البدايات عادة فقد ساهمت ظاهرة «مسرح المقبل» في ظهور بعض التجارب المميزة، فقد قدم المخرج المسرحي الفلسطيني حسين الأسمر - مقيم في صنعاء منذ عشرين عاما - عملا مسرحيا عن حرية الشاعر في الوطن العربي راعي عند تقديمها طبيعة المكان، والوقت والجمهور كما قدم أحد المسرحيين العراقيين الشباب تجربة قاضية على توليف نصوص شعرية لشعراء معروفين... ويواصل أحد رجال الثقافة اليزيد يمين حسين العريضي، إلى كروسي وزارة الثقافة يأمل المسرحيون وساهم بتنظيم الحياة المسرحية وتنشيط مفاصلها.. فقد تأسست لأول مرة في اليمن «لجنة الفنانين المسرحيين» وقام مثقفون ومسرحيون عرب من العراق، فلسطين، سورية، السودان بتأسيس «جماعة المسرح العربي» التي تتخذ من صنعاء موقعا لها وتطمح لعروض عربية الشكل والفنية، وعلى كثة التجمعات المسرحية الخاصة والتجارية ونشاط المسرح المدرسي، وعروض الفرق الخاصة، يبدو أن المسرحيين ما زالوا يطمحون لتدشين مرحلة جديدة في حياتهم المسرحية والعمل على نهجها.

أما اتحاد الكتاب والأدباء المشغول بمشاكله المستعصية قضية مقراته في عدن، وأوضاعه المالية الصعبة، كما يقول

حول هذا الموضوع أو ذاك، أو هذه القضية أو تلك من قضاياها الثقافية العربية، ولا أظن أن متفقا عربيا إلى مبدع لم يجد في هذه العاصمة العربية وقتا للقائه الثقافي من خلال ندوة أو مؤتمر أو جامعة صنعاء أو فروعها ففي صنعاء لأسوأها، كان المؤتمر الثقافي المساند للثورة الفلسطينية، ولقاء الثقافة العربية - الفرنسية وأسبوع الثقافة العربية - الآسيوية، وأسبوع الثقافة العربية الألمانية، وأسبوع رامبو الذي حضره رئيس الوزراء الفرنسي ووزير ثقافته، وكل هذه النشاطات كانت تساهم في ترسيخ علاقات ثقافية جديدة من حيث هي تنظيم لجهودات فكرية وثقافية، تجد طريقها إلى الناس من خلال نشرها في كتب أو مجلات.. إلخ. وكان مفترضا لهذه الجهود أن تستمر، من خلال أسبوع الثقافة العربية - اليابانية، ولولا الحرب - الكارثة، وأثارها التي ما زالت تعاني منها الهيكليات الاجتماعية بكل أشكالها وعلاقتها بحياتها اليومية.

أما الآن ونتيجة للظروف المعروفة، فإن الثقافة مثلها مثل الحياة العامة، تسير على هدى اضطرابها، وتحاول استعادة دورها المرتبط بإمكانات لم تعد متاحة، في ظرف يحتاج فيه هذا البلد الفير إلى مساندة مادية ومعنوية كمثال يليق بحالة الخروج من نمطه القديم، إلى أفق جديد في العلاقات الاجتماعية والسياسية.

إن لبدأ شعريا - أو شاعرا إذا جاز التعبير - يظل قول الشعر فيه من عاداته اليومية، يمكن أن يستثمر فيه فن القول الشعري استثماراً يدفع المنتج الشعري إلى صدارة وسائل التعبير، ويغطي دلالة على تغلغل الشعر في الحياة العربية، ويؤثر في نمط التفكير، ويسعى إلى رفع المس الإنسانى بالفن والحياة إلى مستوى موازية لطمح العقيدة والشعر. وعلى الرغم من الحالة التي وصفناها بالهدوء الثقافي، ويصفها غيرنا «بالتكاسل» تظل هناك ظواهر ترفع عن الحالة الثقافية الكثير من الصفات المتشائمة منها: استعراص صدور مجلة «أصوات» مجلة الجديد والأجد في الإبداع، والتي يترفع عليها الدكتور عبدالعزيز المالح، وإبراس تحريرها الفاض خالد عبدالله الرويشان، ونشاطات اتحاد الكتاب والأدباء اليمنيين، وظواهر أخرى كمسرح المقبل، ومقبل الدكتور عبدالعزيز المالح، ومقبل الاتحاد، وبعض الإصدارات.

ما زال مقبل د. عبد العزيز المالح - مجلسه الأسبوعي في مركز التوصل والدراسات اليمنية - يضرب جعرا في ماء هادي، في محاولته لتجسير الوقت - وهو عادة اضطرابية في حالة كمال قبل - لصالح مناقشة أمور ثقافية عامة وأقل عمومية، والاستفادة من وقت المقبل، وتحويله، قدر المستطاع، إلى زمن مفيد، من خلال طرح بعض القضايا، ذات الصلة المباشرة، بواقع الحال العربي، سياسيا وثقافيا، فقد ناقش المقبل في الفترة الأخيرة أوضاع الشعر العربي، من خلال قراءات ومتابعات، مثلما ناقش علاقة المبدع بالمؤسسة وبالهيكلة الإدارية، من خلال قضية

مسؤولوه، فمازال يصدر مجلاته «الحكمة» مجلة فرع عدن، والمعرفة» مجلة فرع تعز، بيألية تقوم على المائدة القادمة، دون تكليف، وفي ظروف مادية صعبة، كالتي تعاني منها مجلة «المعرفة» التي تصدر جهود شخصين يبرأها ويسعيان لتظل حية واللائق أن فرع صنعاء يحاول بعد مرور عام على الكارثة الوطنية، تنشيط فاعلياته الثقافية، إذ أحيا «مقيلة» الأسبوعي، ببرنامج ثقافي سعي واضحهو إلى أن يكون متنوعا وشاملا، ففي إطار اللقاءات المفتوحة كان الأبرز فيها لقاء الشاعر عبدالله البردوني مع جمهور في إطار مساهمته المعنوية والثقافية بين سؤاليين، واللقاء مع القاص والمسرحي شاكرا جفناك، مدرس مادة الجغرافيا في جامعة صنعاء، حول تجربته وتكرياته الأدبية ومواقفه، وفي إطار النقد، تنوعت أبعاد النص النقدي وتوجهاته في مسارات متعددة، قدم الناقد العراقي عبدالرضا علي محاضرة عن الأسطورة وتأثيرها في تجارب الرواد وخصوصا مجموعة أحمد ضيف إبراهيم الجرادى موقفا نقديا استهدف مجموعة أحمد ضيف الله العواضي، أن بي رغبة للكفاءه المصاهرة ربيع ١٩٩٤ عن اتحاد الأدباء والكتاب العرب بعمان، وقدم الشاعر العراقي فضل خلف جبر قراءة للمجموعة نفسها، أما الشاعر والناقد السوري بيان الصدي، رئيس القسم الثقافي بصحيفة «الثوري» فقد قدم قراءة نقدية في أربع تجارب شعرية، لأربعة شعراء شباب مميزين هم محمد الشيباني، مختار الديهي، هزاع مقل، وعلي الشافري، وفي أماسي الخليل الشعرية كانت هناك قراءة للعراقي علي جعفر العلاف والسوري إبراهيم الجرادى، المدرسين في جامعة صنعاء، وللمثنيين محمد الشرقي وأحمد عبدالله الشرقي، وفي أمسية القصيدة شديدة التنوع والتجريب كان لقاء مع محمد مثنى وأحمد غالب الجرموزي والعراقي جمال كريم، أعقبه نقاش تميز بعمقه وحدته، ومن الظواهر الطيبة إقامة معرض عن اليمن للفنان الهولندي الديبلوماسي دانييل فان درموان حمل عنوانا يشير إلى مهمة صاحبه «ديبلوماسي هولندي يعيد اكتشاف بلاد العرب» واشتمل المعرض على أربعة أجنحة تضم صورا تاريخية عن اليمن، كان قد صورها الفنان الديبلوماسي في الثلاثينات والأربعينات في هذا القرن، عندما زار اليمن مع الجغرافي الألماني هيرمان فوت فيسمان في رحلتها عبر منطقة حضرموت وادي حضرموت وعدن في عام ١٩٣١ و١٩٣٢، وفي جولتهما في صنعاء عام ١٩٤٢، والمعرض شهادة بصرية واستقرار لحياة المجتمع وعاداته في الملابس والحركة والتعامل وبغير ذلك، وقد جاء تنظيم هذا المعرض في إطار التعاون والتنسيق بين القطاع الوطني اليمني والقطاع الاقليمي في امستردام.

اما على صعيد الاصدارات، فإن كتابين قد استحوذا على الاهتمام أولهما كان حبيس الانراج لحة طويلة، ثم افرج عنه هذا العام، وهو الكتاب الصادر عن «مركز الدراسات والبحوث اليمني» بعنوان «ثلاث وثائق عربية عن ثورة ١٩٤٨» وقد كتبها

ثلاثة من العرب - كما تشير المقدمة التي كتبها الأستاذ أحمد حسين المريني - أحدهم من الجاشر والأخضران من مصر، وقد شارك اثنان منهم في أحدث سنة ١٩٤٨، أحدهما الأستاذ المرحوم القضايل الورتلاني والآخر الدكتور مصطفى الشكعة أحد أعضاء البعثة التعليمية المصرية إلى اليمن آنذاك، وكان الأخيران ينتميان إلى حركة الإخوان المسلمين بينما الثالث وهو الدكتور راشد البراوي كان ينتمي إلى الحركة الاشتراكية، والكتاب في فصوله الثلاثة «مغامرات مصري في مجاميل اليمن» للدكتور مصطفى الشكعة و «الانقلاب الأخير في اليمن» لراشد البراوي و «تقرير عن اليمن» للقضايل الورتلاني، توصيف شهود للحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليمن ذات الوقت ولأساليب الحياة المتشددة بما يدهش ويثير في إطار حقائق وطرأف وغرابة سجلها أناس من خلال المشاهدة الحية، والتواصل مع بيئة كانت معزولة عن محيطها بفعل عوامل كثيرة كما تذكر فصول الكتاب.

أما الكتاب الثاني فهو مجموعة شعرية للشاعر الشاب أحمد ضيف الله العواضي، صدر عن الاتحاد العام للكتاب العرب بعمان، فقد استقبل بحبة واضحة، وأقيمت مناقشته الندوات، وكتبت عنه المقالات، الشيء الذي أشار إلى أهمية الشعر الاصيل، الذي لا يبتعد عن الناس وقضاياهم والذي يتحدث بلغة لا تتصلب على القاري ولا تسرف في تهريب يتناسق مع الحالة الاجتماعية للناس، وشرائحهم المتعددة.

إن مجموعة العواضي في مسلكيتها اللغوية وفي أمورها ومضامينها، التي لا تستسلم للأعراف الشعرية القائمة كليا، ولا تبعد عنها كليا، لتبني جسرا من الاستجابات المشروعة مع الآخر، وتصر مورا شافيا على الوجدان، فترسم ظل علاقة ودودة جارية حزينة، إنه شعر ينتمي للحياة فعلا:

ايما تسقط الآن راحة الجند

كي نستعيد الطفولة

كي يخرج الآن في زبد الحزن

صوت القصيدة

كي تعرف الآن معنى النجوم البعيدة

وتتل الثقافة تبحث عن يقينها والابداع عن مساراته التي تنفر من العادة والتكرار، وفي صنعاء وعدن ومعدن اليمن الأخرى حالة من رفض الركون إلى القائم، تجلت قبل الحرب بانماط وتعبيرات مكتبة ومشحونة بقلق وتوتر مشروعين، كالفصائد المشتركة والبيانات الادعائية، التي تشير إلى رغبات في ركب موجة الحداثة، والابتداء في نهايات سابقة لهذه البدايات الجاهلة بالخيال، واللغة الناقرة، ورفض للقائم الثقافي الاجتماعي، بما يوازي منحة الإبداع الخاصة في مركب العموميات الهالم في يم الاحلام الكيرية.

\*\*\*

تعبر عن مسعى الشاعر، ودعوته الى إقامة  
كيان عربي قومي متماسك، يقوم على مبدأ  
التعاون والشورى بين الجمهور والقيادات.  
واستفاد الباحث من المناهج النقدية،  
والتراثية منها والمعاصرة، بما يتناسب  
والنصوص الشعرية، وحيثما اقتضت  
الحاجة في معالجة الموضوعات ودراسة  
البيئة واثرها في تشكيل تجربة الشاعر،  
وفق السياقات الاجتماعية، والمنهج الخارجي  
في دراسة الأدب، ولا يعدم أفادته من المنهج  
الداخلي في تحليل بعض النصوص  
الشعرية.

وتغنسى  
الشاعر أبو سرور  
بأهله وقومه  
وطبقة وأجداد  
وصف عراقه  
عُمان حتى لقب  
بـ «عاشق  
عُمان» وهذا ما  
تلمس في  
قصيدته بعُمان

## الشاعر العُماني

### شبيب بن سبائه النجاشي (أبو سرور)

محمد أحمد القضاة \*

الشاعر حميد بن عبدالله الجامعي من  
"عر: العُمانيين الجيدين في حركة  
شعر العُماني، واستطاع أن يشق طريقه  
رغم ظروفه وسط المصاعب وإن يلحق

يركب الشعراء  
حتى غدا من  
الشعراء  
المهمين في  
الساحة  
الشعرية  
والثقافية في  
عُمان ونظيرا  
لدوره في حركة  
الشعر العُماني

نوقشت في الجامعة الأردنية في نهاية شهر  
مايو ١٩٩٥ رسالة ماجستير بعنوان  
«شعر حميد بن عبدالله الجامعي  
(أبو سرور)» للباحث العُماني محمود بن  
مبارك بن حبيب السليمي وتتسارات  
الدراسة حياة الشاعر وبيئته وجاءت في  
مبحثين الأول: عني بدراسة البيئة العُمانيّة  
تاريخيا وحضارة وإسهاما في مسيرة الحياة  
الفكرية والأدبية، وتحدث عن مدينة  
الشاعر سمائل باعتبار أن الوسط الذي  
ينشأ فيه الشاعر لابد أن يترك بصماته على  
نشأته وثقافته ونشاطه الفكري.

والثاني: درس فيه الشاعر ولادته  
ونشأته، وتعليمه، ثم درس أغراضه  
الشعرية، الغزل والشعر القومي، والوطني،  
والرثاء، والفخر والشكوى والزمرد  
والحكمة إضافة إلى دراسة فنية تناول فيها  
بنية القصيدة واللغة والصور الشعرية  
والتشكيل الموسيقي.

تسعى هذه الدراسة إلى إلماطة اللثام،

★ كاتب أردني.

المأخذه التي يقول فيها:  
سواك سلوانا لو عل نجم والبدن  
فأنك مجد الدهر والظور بالأخرى  
رضعنا لبان المجد منك على القنا  
وطلنا على العليا وكان لها الفخر  
بلادي لا أدري لماذا أحبيها  
إذا ساء لقلبي من صحتها نشر  
أنرضي لها هذي النجوم قلانها  
ولو شفتها بعددها لا يفي قدرها  
بلادي أم الماجدين وتاجهم

الذاقت قنا كسرى مناضلها كسرى  
وتبقى قصائده الجميلة تجري  
بسهولة ويسر، وتبقى هذه الدراسة خطوة  
مهمة ومتواضعة في التعريف بشعر أبي  
سرور، وقد برز فيها أن مصادر التجربة  
الشعرية، لها أثر بعيد في تحديد اتجاهاته  
وموضوعاته الشعرية، وتعميق بعضها  
دون الآخر، وهذا ما يقسر لنا سر اهتمامه  
بفرض القصر أو التفنن بعمان، تاريخيا  
وحضاريا. كما تركت الأيقول السياسية في  
بداية حياته، لمساتها على قصيدته، لا سيما  
تلك القصائد التي كتبها وهو بعيد عن

عن شخصية شعرية، كان لها حضور على  
الساحتين العُمانيّة والعربية، وكان لشعرها  
أثر واضح في أبناء الجيل. ويعد الشاعر  
أبوسرور من أشهر الشعراء العُمانيين  
المعاصرين، ليس بسبب الجوانب الفنية  
التي يظفر عليها شعره، بل لشهرته  
وحضوره المتميز في المهرجانات الشعرية  
والمنتديات الأدبية، سواء في عُمان أو في  
البلاد العربية الأخرى، فإلى جانب تصدره  
لحلقات المنتدى الأدبي، والنادي الثقافي  
داخل عُمان، فإن له إسهامات واضحة في  
المهرجانات العربية الأخرى.

لقد عاش أبو سرور في فترة تشكل  
تحولا تاريخيا وحضاريا في عُمان، ووقف  
شاهدا على جوانب التغيير الواضح بين  
عهود مختلفة، وعاش شواهد متعددة  
الاتجاهات، متشعبة الأيديولوجيات ويمثل  
متجابه الشعري تراثا يعبر عن قيم معنوية،  
وأفكار تحريرية وتطلعات وطنية وقومية،

الوطن، إثر نشاطه السياسي، حيث عبرت تلك القصائد عن إحساسه بالغربة المشوب بالحنين، والشعور بالمرارة من الأوضاع السياسية. وليست مصادر التجربة الشعورية العامة وحدها التي تركت أثرها فيه، بل إن تجربته الحسية الذاتية، بكل ما فيها من صعوبة الحياة، وغدت الدهر معه، وقسوة الأيام عليه، كل ذلك انطبع على شعره، بحيث يستطيع الباحث أن يقرر أن شعره كان تعبيراً صادقاً عن وطنه وعن حياته.

وعلى الرغم من مصادر تجربته المتعددة لكنه لا يصدر عن اتجاه أدبي، أو مدرسة بعينها، فالشعر عنده فطرة حاول وصلها بتقاليد محدودة، تقتصر على الجانب التراثي والتسكع به - ثاب - إلى حد بعيد - من متابعة فروع الثقافة، ومنجزات القصيدة الحديثة على المستوى العربي والعالمي، مما حرم قصيدته من الاعتناق من أسر الدوران في جدران المصدرة التراثية، وبالتالي ضاعت على الألب المعاني فرصة استثمار إمكانات شعرية كان يمكن أن تكون علامة في تطور الحركة الشعرية الحديثة.

ويمكن القول إن الشاعر من المفردين بين أبناء جيله، في طرح القضية القومية، إلى جانب القضية الوطنية. وقد احتلت فلسطين مساحة واسعة في إبداعه الشعري، وهو متفرد أيضاً بين أواك الشعراء في دعوته إلى اعتماد (الشعوري) المستندة إلى التراث، المستندة من واقع الامة العربية وصاحبتها في أن معاً. وكان في قصائده الوطنية، صريحا مباشرا ولم يستتر بقناعات وأغنية.

كما عبر الشاعر عن معاناته الوجدانية، بشكل واضح، ولام يابه بما يمثله من كونه قاضيا فقيها، فصرح بجه، وكشف الساتر عن نخائل نفسه ومكنوناتها، فنادى المحبوبة، ونتاج الطبيعة، وفي هذا الاتجاه تنازع اتجاهان: اتجاه رومانسي، من حيث المعالجة الموضوعية ومناجاة الطبيعة والهروب إليها، وإشارات إلى حالته النفسية البائسة، وإن قصيد الشاعر من بلوغ هذه المرتبة ويأتي الاتجاه (الكلاسيكي) التراثي وسيلة الشاعر الفنية، التي يعتمد عليها للتعبير عن هذه الموضوعات.

أما مهنة التعليم التي مارسها فكان لها أكبر الأثر على لغته الشعرية، التي تميزت بالبساطة والوضوح والمباشرة في الخطاب، بداعي إيهال الفكرة إلى المتلقي في سهولة ويسر. كما أن الرؤية التقليدية للشعر، باعتبار وظيفة الاجتماعية كانت سببا آخر في تعامله مع اللغة تعاملا وظليفا مما أوقعه - أحيانا كثيرة - في اقتصر استعماله للغة الباطني المعجمي من المفردات، دون استثمار ما في الكلمات من طاقات إيحائية.

ويعد الشاعر أبو سرور شاعرا مكثرًا، وغزارة نتاجه الشعري أدت به إلى تكرار معانيه واللفاظ، فظل بعيد الفكرة المرة تلو الأخرى، فيقع في شرك تكرار المعاني في غير موضع من موضوعات قصائده. واتخذ الشاعر الأسلوب القصصي والحكائي، وسيلة من وسائل التعبير، بحيث جعله إحدى الوسائل التي كان يثأر آراءه من وراثتها، ويضيء صوت خلف جدارها، لتحقيق مآربه الذاتية والوطنية والقرمية والاجتماعية. وقد أفاد من الموروث الشعبي في استيحاء قصصه، وإن كان ذلك لا يعني إدراكه لقوى القصص الشعري وعناصره، وإنما كان حسبه أن يستثمر موروته الشعبي

والتراثي في صياغة قصصه، التي أغلب ما عالجت قضايا سياسية واجتماعية.

ومع أن الشاعر معاصر، لكن ارتباطه بالتراث، ظل أقوى من المعاصرة، حين مفسى يتشبع الصيغ والتراكيب الجاهزة، فنسأت اهتمامه. وبعد أن انشأها في قصيدته، على نمط من الانساق المرسومة، لكن الشاعر وإن تمثل هذه الصيغ والتراكيب، إلا أنه لم يخضع لسيطرتها القاموسية إذ استطاع أن ينقل تجربته - بصدق - من خلالها، فهي في حقيقتها تنتمي إلى التراث من جهة، وتنتمي إلى الشاعر نفسه من جهة أخرى. وقد تجل تأثره بالتراث من خلال عدة محاور تم رصدنا في دراسة لفة الشاعر.

أما الصور الشعرية عنده فكانت قليلة، وكان يلجأ إليها بغفوة، دون أن يدركه، أو يشغل خياله في تشكيلها. وكانت الحياة والمرأة والطبيعة، هي الأساس الذي يستمد منه الشاعر صور، وقد تبين أن المرأة والطبيعة استحوذت على التصيب الأكبر من تشكيل الصورة عنده. لا سيما حين يث هذه الطبيعة أوزانه ويتقاسم معها الأمل.

ومن اللافت في شعر أبي سرور، كثرة تنقيحاته وأصلاحاته في شعره، التي اتخذت أشكالاً متعددة، وتباينت الأسباب حل هذه التنقيحات، وكانت رغبة الشاعر في البجدة ومسايرة الواقع سببا رئيسيا في ذلك. وتبين لباحث أن اهتمام الشاعر بشعره، وكثرة نقله من مخطوطة إلى أخرى، ومداومة مراجعته مرة تلو أخرى، كانت هي الأخرى، أسباب في التغيير والأصلاح. ومن هنا تبين نجاح الشاعر في إحداث هذا التغيير، فبينما نجح حين كان الإصلاح ناشئا عن اضطراب أو قلق في المبالاة أو اهتمام التكيف المعني، نراه قد أخفق عند محاولته جعل القصيدة مسايرة للواقع المعاش، وتمثل ذلك في حذف أبيات من صلب القصيدة الرئيسية، وإضافة أبيات عديدة إليها، مما جعلها غريبة على جسم القصيدة الأولى.

ووصل الباحث من خلال دراسة شعر أبي سرور، إلى أن إقامة صلة بين الغرض الشعري والوزن أمر لا يمكن أن يؤخذ به، وأظهرت الدراسة أن أي بحر عروفي، قابل لأن يحتضن القصيدة في كل غرض من أغراضها، وأن الغرض الواحد يمكن أن ينظم في سلك أي من الأوزان الخليلية.

كما أظهرت أخصائيات شعر أبي سرور، أن الشاعر حرص أوزانه الشعرية في ثمانية بحور هي: البسيط - الكامل - الطويل - الزايف - الخفيف - المقتارب - السريع - الرجز - أي أنه استخدم نصف الأوزان العروضية، وانتظم شعره في جميع دوائر الشعر العربي ومجريه، معقل قصائد الشاعر على هذه البحور، يتسمج مع ما هو متعارف عليه من شيوخ هذه البحوث في الشعر العربي القديم. وهنا نلاحظ تأثيره بالشعر القديم، حين استمد ما تسهر له من مخزون لغوي في أوزانه، وعلى الرغم من التزام الشاعر الكلايفية الموحدة بأوزانها المختلفة، إلا أن الباحث وجد الشاعر قد مال إلى التنوع في قواي بعض قصائده أو أناشيده على وجه الخصوص.

وأخيرا فإن الشاعر قد طرق معظم أغراض الشعر العربي التقليدية، عدا المدح والهجاء، فإنه لم يتطرق إليها. ولعل اعتناده بنفسه كان سببا في ابتعاده عن شعر المدح.

\*\*\*

## محمد بن سيف الرحبي \*

الطبيعة انسيابية رائعة حملتها لوحات نقولا النمار وجمال معلوف وعبدان المصري ورجيه نحلة وغيرهم من الاسماء المعروفة لتزف أفراسها في شوارع الفن العمانية فكان الفن التشكيلي تظاهرة جمالية وكما يقول عنها جبران خليل جبران بأن «الفن خطوة تخطوها الطبيعة نحو الأبدية».

في الثالث والعشرين من أكتوبر الماضي وحتى الثامن والعشرين منه حل الفن اللبناني - ريشة وكتابيا ولحنا - ضيفا على أرض عمان في احتفالية كبرى رسمتها الانامل اللبنانية بالتعاون مع وزارة التراث القومي والثقافية في السلطنة وكان التنوع الكبير في الفعاليات له الأثر الأكبر فيما وجده الأسبوع من حضور تجل في الجمهور الذي حضر الأمسية الغنائية في قاعة عمان بفندق قصر البستان وكذلك معرض الكتاب اللبناني والأهم هو ذلك الجمال المتمثل في اللوحات التشكيلية التي شارك بها فنانون كبار.

وقد أوضح، تلك الجمالية من الفعاليات السفير اللبناني في السلطنة الذي قال عن الأسبوع اللبناني «هذه الأطلالة الثقافية أردناها تعبيرا ابداعيا لحلم من أحلام لبنان وتجسيدا أخويا لفرحة اللبنانيين بأفراح بلدهم الثاني عُمان» وجاءت مقدمة الكتاب الذي صدر بمناسبة إقامة الأسبوع تعبيرا عن الحب اللبناني العميق بالثقافة والفنون .. «يقدون ضوؤا.. يقدون أثرا، يمتشقون حرقا ولحنا أصيلا يعبرون جسر الشروق.. ريشة وحريرا يتدفقون من رعم خيالهم.. فيتوالدون صوبة ويسالسة تتوالى قصصا إلى القول «أهل لبنان، بأديهم، بتقاليدهم، بأزيائهم، بإرثهم الحضاري وتراثهم الشعبي يجدون العهد عرسا ومهرجانا لا ينام».

بدأت الفعاليات بافتتاح معرض الكتاب والفنون التشكيلية والأشغال اليدوية والأزياء اللبنانية والتعليم الجامعي والسياحي.

وفي اليوم التالي أقيمت سهرة الفنون الشعبية التي أحيتها



لوحة للفنان اللبناني محمد عزيرة

غادرت اللوحة التشكيلية الدفء اللبناني إلى حرارة الطقس المسقطي لتكون سفير الجمال وممثلة الرسمي في الصالات العمانية وحين احتضنت ردهات الانتركونفنتنتال فعاليات الأسبوع الثقافي اللبناني. فلأنها حريصة على معانقة ذلك القادم من جبال الأرز والثلج وذلك المتضبط بالحياة والمغروس مجدا في بيروت وست الدنيا» عاصمة الشرق العربي ومندوبه الدائم في صالونات الحب العالمي واللبناني الذي صنع من جداول أحزانه قصائد حب جميلة استطاع أيضا أن يبدع بريشته ألوانا ولوحة ومن موسيقاه التراثية وجها فنيا جديدا ومن أنهاره شربت المطابع لتحول العالم كتابا يختم ببيروتي.

ومن شوارع المطر في هضبات لبنان الخالدة تولدت

✽ كاتب وصحفي عماني.



رقصة فولكلورية لبنانية

التصوير في معهد الفنون الجميلة ولها عدة مشاركات خارجية.

✽ **لينا كيليكيان** : حاصلة على دبلوم شرف في الفنون الجميلة من فرنسا وشاركت في عدة معارض بلبنان وفرنسا والولايات المتحدة.

✽ **محمد هزيمة** : من مؤسسي مجموعة الفنانين العشرة في طرابلس وله مشاركات في معارض فردية ومشاركة وهو رئيس قسم الرسم والتصوير في معهد الفنون الجميلة وعضو في عدة جمعيات واتحادات.

وهناك عدد من الفنانين المشاركين كزكية كنيحو ونزار ضاهر والدكتور عدنان الخوجة والدكتور فيصل سلطان وهيب بتديني وهيلدا كيليكيان وعصام أحمد إضافة إلى الفنان وجيه نحلة.



عرض للآزياء التقليدية اللبنانية

الفرقة الفولكلورية السياحية اللبنانية بقيادة ناصر فحول رئيس الفرقة ومجير العربي مدرب الفرقة وبالإشتراك مع الفنانة سيلفي شديد مطربة الفرقة وذلك بفندق قصر البستان وفي اليوم الثالث كانت هناك عروض الغناء والرقص الشعبي والأشغال اليدوية والأزياء اللبنانية بمقر جمعية المرأة العثمانية.

تل ذلك حفل فني ساهر أحيته فرقة ناصر فحول الفولكلورية اللبنانية مع الفنانة سيلفي شديد.

## اللوحات الفولكلورية

قدمت الفرقة مجموعة من اللوحات التراثية منها رحلة الى الجنوب، وشباب مرجعون، مع رقصة الدلعونا، ودقة المهياج، وتحية للفيلسوف جبران، واعطني الناي وغني، وفي ظلال الأردن.

## معرض الفن التشكيلي

شارك في المعرض مجموعة من الفنانين التشكيليين المعروفين وهم:

- ✽ **نقولا النمار** : اشترك في عدة معارض في لبنان والخارج واشترك في معرض لبناني متجول حول العالم سنة ١٩٥٣ وتولى صدارة معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية من عام ٦٨ وحتى ١٩٧٣ ومدير معهد الفنون الجميلة من ٧٨ وحتى ١٩٨١.
- ✽ **جمال معلوف** : عضو جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت منذ ٧٢ وحاصل على دبلوم الدراسات العليا في الرسم والتصوير وبإقليم ديكراتور في الفن الجداري وبإقليم في السينوغرافي وهو أستاذ فني في الجامعة اللبنانية وأستاذ فني في جامعة الروح القدس.
- ✽ **رندة عطا الله تقي الدين** : عضو في جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت ولها الكثير من المشاركات الخارجية.
- ✽ **عدنان المصري** : مدرس في معهد الفنون الجميلة بالجامعة اللبنانية وعضو بالهيئة الإدارية لجمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت وشارك في معارض عديدة في لبنان والخارج.
- ✽ **سامي مكارم** : رئيس دائرة الدراسات العربية ولغات الشرق الأدنى في الجامعة الامريكية في بيروت وأستاذ الفكر الاسلامي في الجامعة الامريكية بيروت ونال درجة الدكتوراة في الفلسفة ومواطن شرف لجمعية هيبستون الامريكية وحامل مفتاح المدينة وجائز على وسام المؤرخ العربي من اتحاد المؤرخين العرب وله أكثر من خمسة عشر مؤلفا.
- ✽ **فطام مراد** : أستاذة في معهد الفنون وعضو في جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت وشاركت في معارض عديدة.
- ✽ **فؤاد جوهر** : عضو جمعية الفنانين وأستاذ مادة تكنولوجيا

## رواية مؤنسا



### من اسماعيل زاير \*

المخطوطات الهامة قدمها أحد أولاد العالم الجليل الشيخ محمد بن حمد العسائي عام ١٤١١ هجرية إلى مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض. وكان العثور عليها مفاجأة غير متوقعة، لأن الاستشهادات التي تناولتها في تاريخ الطبري وغيره لم تنقل منها إلا القليل، كما أن كاتبهما ظل موضوع جدل على أكثر من صعيد.

ويقول المحقق الدكتور السامرائي في تقديمه لكتاب سيف بن عمر وإن العثور على هذه المخطوطة النادرة، مهم جداً لكل معني بالتاريخ الإسلامي وذلك لأنها من النصوص الاختبارية التاريخية الأولى التي لم يصل إلينا منها إلا النزر القليل جداً، وتقع أهميتها بعد هذا في أنها قد أثرت معلوماتنا بأخبار عن فترات من تاريخنا لم ترد في غيرها.

وعلى سبيل المثال فإنه فضلاً عن أختار كثيرة مما أورده سيف بن عمر لم ترد في الطبري أو غيره، فأنها مكنت من معرفة المنهج الذي اتبعه الطبري في اقتباساته من المصادر التي اختارها في كتابه تاريخه، كما أنها ألقت الضوء على أسلوبه في كتابة التاريخ حيث وضع الحجر الاسامي لعلم التاريخ عند المسلمين، حسب

بعد رحلة طويلة ما بين مصر وسوريا وينبع وأشقير والزبير والرياض نبع كتاب «الردة والفتوح» ومعه «كتاب الجمل ومسير عائشة وعلي» للمؤرخ العربي الشهير سيف بن عمر التميمي الضبي الأسدي المتوفى عام ١٨٠ للهجرة من تحقيق وتقديم الدكتور قاسم السامرائي نشرت دار «سمسكاسب» للوثائق الشرقية كتاب المؤرخ العربي الشهير سيف بن عمر التميمي الضبي الأسدي المتوفى عام ١٨٠ للهجرة، في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض.

وهو المؤلف الذي لم تتح الفرصة للمؤرخين والمستشرقين والباحثين الإطلاع على نصه الكامل قبل الآن، ومع أنه كان مصدراً هاماً تم الاستشهاد به في أكثر كتب التاريخ العربي والإسلامي وكان عوناً للباحثين في تحقيق الوقائع التاريخية من جوانبها المختلفة

وكانت مخطوطة الكتاب قد أهديت من بين جملة من

\* كاتب عراقي مقيم في هولندا  
\*\* اللوحة للفنان كورنيلس - هولندا

مؤلفات سيف بن عمر في أخبار الردة وفتوح الشام والعراق ومصر وفارس وما وراء النهر وحوادث النار ووقعة الجمل وأخبار الخلفاء الراشدين وما جرى في أيامهم من الأحداث. وتعرضت استشهادات الطبري بسيف بن عمر وما قيل عن تفصيله إياه على الواقدي الذي له أيضا كتاب في أخبار الردة وحرورها.

إلا أن الدكتور قاسم السامرائي يرى «أن الطبري لم يقدم سيفاً على الواقدي أو غيره»، فقد اختار مصادره وفقاً للمنهج الذي وضعه، فأعمل جملة من كتب الردة الوثيمة وكتاب الردة لأبي محنف وكتاب الردة للعطار وكتاب الردة لإسحاق بن بشر البخاري، ومع هذا فقد ورد ذكر الواقدي في ٤٥٤ موضعاً من تاريخ الطبري بينما ورد ذكر سيف في ٣٦٨ موضعاً فقط، ويعمل السامرائي ذلك بقوله «أن الطبري قد لا يكون وثق من روايات الواقدي في أخبار الردة وحوادث النار وحرب الجمل، فأعملها لأنه لم يحدد روايته».

ويسمم الكتاب في إلقاء أضواء إضافية على خلاف المستشرقين بصدد سيف بن عمر، لاسيما وإن فلها وزن ودي خوي وكايتنا وكارل بروكلمان فعنوا في مواضع من روايته التي أوردها الكتاب وغيره، وسيدون بالوسيع بعد تحقيق الكتاب بالصورة الجيدة وتوافر كامل النص في مواقع عديدة لم يلقها التلف والزمن، إن يعاد النقاش والجدل حول مصادر سيف بن عمر ومن ثم انصافه، ويذكر بهذا العدد النادرين الغربيين المعاصرين إبدوا تجاه سيف ونصوصه تحيراً أكثر من أسلافهم قد رسوا، كما يؤكد السامرائي، سيف بن عمر بغير منظار فلها وزن، ومنهم البرخت نوت ومارتن هاينز وفؤاد سزكين وآيلا لاندان.

ولم يقتصر نقد أساتذ سيف بن عمر على المستشرقين فقط بل أن بعض الكتاب من المسلمين قد عاب عليه روايته عن عبدالله بن سبأ، الذي لا يزال موضع خلاف في كثير من الصعد، إلا أن آخرين أشادوا بفضله وموسوعيته من المسلمين والغربيين، يعود منهم فريسلاندر وليفي دلافندا ولويس ماسينيون وغيرهم.

ويقتصر النص التاريخي عن سيف بن عمر إلى تفصيل حياته، وكل ما نعرفه عن أنه تميمي أسديني ضبي برجمي سعدي، كان أصله من الكوفة وسكن البصرة وتوفي في خلافة هارون الرشيد. قال عنه الذهبي «معتك الفتوح والردة وغير ذلك، يروي عن هشام بن عروة وعبدالله بن عمر وجابر... كان أخبارياً عارفاً، روى عنه جبارة بن الخلس وأبو معمر القطيعي والنضر بن حبان.

وأخيراً فـ «كتاب الردة والفتوح» طبع بعده محدود من النسخ (٤٥٠ نسخة فقط) والتي جاءت في مجلدين أولهما: يتضمن النص الحقيق تحقيقاً علمياً موثقاً، والثاني يتضمن صورة المخطوطة مع مقدمة بالغة الإنجليزية. يقع كل منها في أربعين صفحة.



الدكتور السامرائي، ويؤكد المحقق قوله «أن المخطوطة تصحح جملة من الآراء الخاطئة حول سيف بن عمر بقائه أخبارياً مفروغاً من أسناد، وبالتالي تمكننا من تصحيح كثير من الأخطاء الواردة في طبعه لأين من تاريخ الطبري وفي طبعه القاهرة التي اعتمدت ناصرها أبو الفضل إبراهيم على طبعه لأين بأخطائها الكثيرة جداً بالرغم من ادعائه أنه قارنها بمخطوطات آخر.

وإلى جانب هذه المزايا لحصل المخطوطة بتقنيات (أو هوامش وملاحظات) تنص على مقاربتها ومقابلتها مع نصوص أخرى أو إبلاغها بالسماح إلى ثقات الشيوخ في مجالس الأدب والاحتفاء. كما يظهر ذلك واضعاً من تقنيات التصحيح والمقابلة المثبتة فضلاً عن أنها قوبلت على نسخة أخرى أيضاً ويظهر ذلك كما يؤكد المحقق، في اختلافات الفرائد المثبتة في الحواشي مع تراقف المصطلح «خ» أي في نسخة أخرى.

وفي المخطوطة سمتان بارزتان أولهما أن النسخة تحمل تقسيمات النسخة الأصل إلى أجزاء، ويتطابق تقسيمها مع المتن التاريخية التي استندت إليها، والسمة الثانية اتباعها منهج أسناد يختلف بين قطع النص للتمييز وتقصي الدقة، بحيث يمكن فرز ما استند للنص وما هو مزيد من الناسخ.

وتقع المخطوطة في ١٧٥ ورقة بمقاس ٢٥,٥x١٩ سم وتحوي كل صفحة على ١٧ سطراً، وكتب النص فيها بأدوات العفسي الزجاجي الداكن الذي تحول لونه بسرور الزمن وبفعل الرطوبة والتأكسد إلى اللون البني الغامق، بخط النسخ الملوكي الواضح المشكول، على ورق (كاغذ) عربي الصنع أسمر كان يصنع في الشام من بقايا القطن والقفن منذ القرن السابع وحتى نهاية القرن التاسع للهجرة، ويستفاد من تقنيات وتعاليل المخطوطة أن كاتبها هو أحمد بن إبراهيم الحيمي (أو الخيمي) وأنها قد تكون نسخت قبل سنة ٧٨٦ للهجرة عندما كان الشريف سعد بن أبي الغيث بن قتادة (المتوفى سنة ٨٠١ للهجرة) أميراً على بئح، إلا أن المخطوطة نقلت بين أيدي عديدة إلى نجد ثم الزبير لتعود مرة أخرى إلى نجد بعد رحلة طويلة دامت سنوات عام، وبعد أن نقلت أثناءها أجزاء كبيرة منها، وبعد أن عاثت فيها الفئران فساداً، انتشرت في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

وثمة ستة عناوين يضمها الكتاب بين تذييعه هي «أول خطبة خطب بها علي - رضي الله عنه - حين استخلف وحديث مكة (ونشاط الأمويين)، وخروج عائشة، ومسير علي إلى الريدة، ومسير عائشة من مكة إلى البصرة، ومسير علي بن أبي طالب من الريدة إلى البصرة. ومن هذه العناوين نقل الطبري روايات سيف عن معركة الجمل، وكان سيف قد أخذ روايات شهود عيان لهذه المعركة ذكرت أسماؤهم في سند الطبري.

وتعد مصنفات سيف بن عمر، وفي مقدمتها المخطوطة المحققة مرجعاً أساسياً لكثير من المؤلفين سواء كانوا من المؤرخين أو أصحاب المعاجم، كل حسب حاجته، فمنهم الذهبي وابن حجر العسقلاني وابن عساکر، وكان الطبري قد اعتمد اعتماداً كبيراً على

## الإشراف الفني :

**محمود عبد العاطي**

فنان تشكيلي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس

## **NIZWA**

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

## **PUBLISHERS:**

OMAN NEWSPAPER HOUSE

P.O.BOX 853, POSTAL CODE NO. 117,

ALWady ALkabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608

FAX: 694254

**الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة**

**البداية : ٧٩٢٧٠٠ - فاكس : ٣٦٠٨**

**تلكس : ٣٧٥٨ OM.OMANEA ص.ب: ٣٣٠٤ روي - الرمز البريدي : ١١٢**

**طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر**

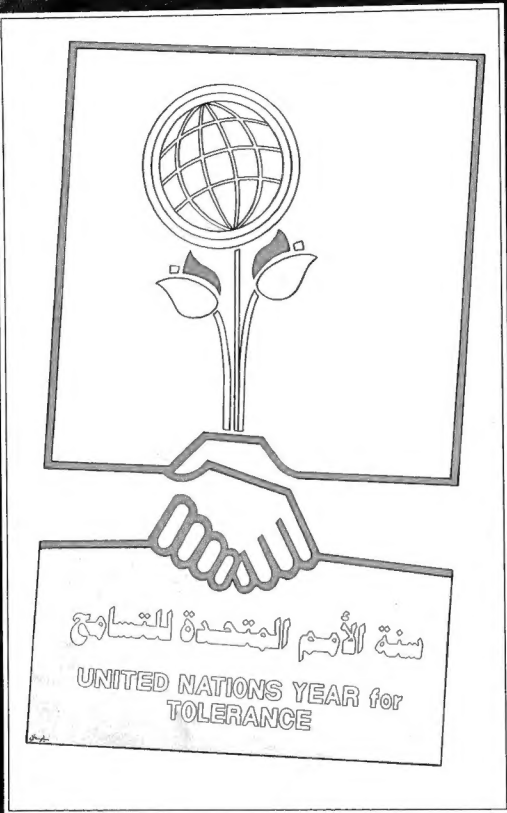
**ص.ب ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان**

## **إشارات :**

• ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.

• نعتذر بعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حالياً على الأقل.

• المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.



من أعمال الفنان سليم سخي - سلطنة عُمان  
 الملصق الفائز بالمركز الثالث في المسابقة الدولية التي أقامتها منظمة الأمم المتحدة للثقافة (اليونسكو)  
 بمناسبة (عام الأمم المتحدة للتسامح ١٩٩٥).

◀ الغلاف الأخير عدسة : عبدالرحمن الهنائي - سلطنة عُمان



نوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية